

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'APPROPRIATION DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE DANS DEUX ROMANS DES
AMÉRIQUES : *LE PREMIER JARDIN*, D'ANNE HÉBERT ET *LOS NIÑOS SE
DESPIDEN*, DE PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

HÉLOÏSE ARCHAMBAULT

AOÛT 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement mon directeur de recherche, monsieur Bernard Andrès, pour son excellente disponibilité, ses conseils judicieux et sa présence exceptionnelle. Il a su me guider à travers les méandres de cette aventure en me témoignant sa pleine confiance et son appui. Aussi, je tiens à le remercier de m'avoir mis en contact avec des gens extraordinaires à la Havane, monsieur Vicente Monzón Ambou, mesdames Enriqueta Hadad Kik et Silvia Fernández González avec qui j'ai eu d'enrichissantes conversations sur leur *portal* havanais.

Mis agradecimientos expresivos al Señor Pablo Armando Fernández que me invitó calurosamente para hablar de su novela en el portal de su casa de Miraflores. Le agradezco también su regalo : la traducción francesa de *Los niños se despiden*.

Mes sincères remerciements à ma famille et à mes amis, entre autres à Valérie Patenaude et Stephen K. Ladd, qui, par leurs échanges, leur présence et leurs encouragements, ont grandement facilité ces dernières années de travail assidu. Je dois aussi un merci tout spécial à ma mère, Francine Duval, pour son soutien, son écoute et sa patience tout au long de mes études. Enfin, je conserve une pensée toute particulière pour mon père, Jean-Marc Archambault, qui m'a légué un très bel héritage : son goût de la littérature et sa curiosité de l'Amérique latine.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	
L'AMÉRICANITÉ : VERS UNE NOUVELLE PERSPECTIVE D'ANALYSE COMPARÉE	1
CHAPITRE I	
LA MÉMOIRE D'UN PEUPLE, LA MÉMOIRE D'UN TEXTE	12
1.1 L'appropriation de la mémoire collective	13
1.1.1 Le Québec : « [U]n jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde »	14
1.1.2 Cuba : « La revolución nos salvará. »	17
1.2 L'intertextualité ou les traces discursives de la mémoire.....	24
1.2.1 Définitions.....	25
1.2.2 Les intertextes religieux	27
1.2.3 Les intertextes mythiques.....	31
1.2.4 Les intertextes historiques.....	36
1.2.5 Les intertextes culturels.....	38
1.2.6 L'intertextualité : un réseau de sens	41
CHAPITRE II	
LE DIALOGUE CHRONOTOPIQUE	43
2.1 Définitions	43
2.2 Chronotopes dans <i>Le premier jardin</i>	46
2.2.1 Le chronotope du seuil	46
2.2.2 Le chronotope de l'idylle mythique	50
2.2.3 Le chronotope de la ville.....	54
2.3 Chronotopes dans <i>Los niños se despiden</i>	58
2.3.1 Le chronotope de l'idylle merveilleuse.....	59
2.3.2 Le chronotope du seuil	65
2.3.3 Le chronotope de la ville.....	66

2.3.4 Le chronotope de l'écriture	68
CHAPITRE III	
L'AILLEURS.....	74
3.1 L'exil hébertien	74
3.1.1 « Anywhere out of this world » (<i>PJ</i> , p. 13, 37).....	75
3.1.2 « Le temps passé n'est plus » (<i>PJ</i> , p. 123).....	77
3.1.3 « All the world's a stage » (<i>PJ</i> , p. 7).....	79
3.1.4 « C'est si beau de jouer! » (<i>PJ</i> , p. 47).....	85
3.2 L'utopie et l'uchronie fernandiennes	88
3.2.1 L'utopie narrative.....	90
3.2.2 L'utopie.....	92
3.2.3 L'uchronie.....	97
3.2.4 Sabanas ou les fondements d'une nouvelle société.....	100
3.3 L'exil et l'utopie.....	104
CONCLUSION	
INSCRIPTION DU SUJET ET CONSTRUCTION DES ASSISES: VERS DEUX FONCTIONS DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE	106
RÉFÉRENCES.....	118

RÉSUMÉ

Ce travail consiste en une étude comparative de deux romans des Amériques, *Le premier jardin*, d'Anne Hébert, et *Los niños se despiden*, de Pablo Armando Fernández, sur la problématique de l'appropriation de la mémoire collective chez les protagonistes. L'objectif du travail est d'analyser les différentes stratégies narratives employées par les auteurs pour mettre en scène l'imaginaire collectif et sa fonction dans l'œuvre québécoise et dans l'œuvre cubaine.

Le premier chapitre aborde la mémoire sous les angles historique, sociologique, et littéraire. D'une part, l'étude porte sur les formes générales d'appropriation de la mémoire collective chez les nations québécoise et cubaine, ce qui constitue la *mémoire d'un peuple*. D'autre part, le travail porte sur l'intertextualité et son traitement, ce qui relève de la *mémoire du texte*. Ces deux formes de mémoire mettent en lumière l'importance du temps-zéro chez Fernández et de l'inscription dans la tradition européenne chez Hébert.

Comme la mémoire collective s'articule selon des composantes spatiales et temporelles, le deuxième chapitre est entièrement consacré à l'étude de ces paramètres. Le recours à la notion de chronotope sert à établir les liens pertinents entre temps et espace, entre mémoire personnelle et mémoire collective. Les systèmes chronotopiques diffèrent pour chaque œuvre, mais indiquent chaque fois une dynamique particulière des forces mnémoniques en présence et contribuent à dégager les manifestations et les fonctions particulières de la mémoire.

L'étude de l'ailleurs au troisième chapitre complète le travail amorcé sur les relations entre spatialité et temporalité. L'exil hébertien et l'utopie fernandienne constituent deux modalités de l'ailleurs. Bien que ces hors-temps et hors-lieux se déploient différemment dans les deux romans, ils témoignent chaque fois de l'importance que les protagonistes accordent à la mémoire de leur collectivité.

L'étude de l'intertextualité, des formes d'appropriation de l'imaginaire collectif, de la spatio-temporalité et de l'ailleurs confirment une constante qui se dégage de l'étude de ce corpus multiculturel : un même désir des protagonistes de s'approprier l'imaginaire de leur collectivité, mais dans un dessein différent. Chez Hébert, le désir d'inscription dans une longue généalogie justifie le recours à une histoire peuplée de femmes glorieuses; chez Fernández, construire des assises solides à une nouvelle société plus équitable nécessite une appropriation massive d'éléments constitutifs d'une mémoire collective.

Mots clés : américanité, Anne Hébert, chronotope, Cuba, exil, intertextualité, mémoire, mémoire collective, Pablo Armando Fernández, Québec, utopie.

INTRODUCTION

L'AMÉRICANITÉ : VERS UNE NOUVELLE PERSPECTIVE D'ANALYSE COMPARÉE

Les études comparées ont longtemps favorisé une perspective eurocentriste. Par exemple, les œuvres artistiques du Nouveau Monde étaient étudiées en relation avec leur « modèle » métropolitain. Ainsi, les productions devenaient ni plus ni moins une copie à saveur locale d'une œuvre maîtresse dont il fallait mesurer les influences et les divergences. Et si on faisait fausse route? Si l'axe de comparaison largement employé jusqu'à maintenant n'était pas l'unique méthode pour favoriser « la connaissance soit de l'un, soit de l'autre de chacun de ces objets [d'analyse] » (Bouchard, 2001, p. 37)? La « filiation européenne » (Andrès, 2001, p. 256) ne nous semble pas valoriser l'autonomie de notre littérature, mais l'inscrit plutôt dans un sillon colonial, dans un rapport de dépendance qui contraint la production littéraire à un rôle d'imitation. Certes, d'autres formes comparatives sont explorées par les critiques littéraires. Les comparaisons sur une base linguistique ou géographique abondent aussi dans l'épitéxte. Par exemple, chez les auteurs que nous étudierons dans ce mémoire, Anne Hébert a vu ses œuvres comparées à d'autres productions de la francophonie (Lavine, 1997), du Québec (Gagné, 1998) ou du Canada (Sutherland, 1993); les œuvres de Pablo Armando Fernández n'ont pour leur part été mesurées qu'à des textes cubains (Kawa, 1994; Serra, 1999)¹, sauf erreur de notre part. Les perspectives comparatistes demeurent toutefois frileuses quant à l'emprunt d'une nouvelle voie d'analyse qui explorerait les liens entre les œuvres d'aires culturelles situées selon un axe nord-sud et qui, selon Lamonde et Bouchard (1997), « ouvre[nt] un champ tout aussi prometteur » (p. 11). En d'autres termes, pourquoi ne pas « négliger tactiquement l'axe est-ouest, pour

¹ La difficulté à réaliser un état de la recherche complet pour l'œuvre de Fernández réside dans le fait que nombre de publications cubaines sont difficiles d'accès pour la communauté extérieure (les prêts entre bibliothèques sont limités, les publications sont peu diffusées à l'extérieur de l'île, etc.) Pour dépasser ces difficultés, une recherche sur le terrain en août 2007 s'est avérée essentielle et a mené à la conclusion que les études comparées de l'œuvre de Fernández étaient limitées à des comparaisons avec des œuvres cubaines.

envisager dans une perspective verticale, à la lumière de l'expérience latino-américaine, l'évolution de la littérature québécoise » (Andrès, 2001, p. 258)? Ce renouveau des études culturelles comparées est plutôt récent et offre des perspectives de recherche intéressantes que la communauté scientifique commence tout juste à envisager.

Au-delà des frontières géographiques, d'une langue commune ou du lien colonial entre la « collectivité neuve »² (Bouchard, 2001, p. 12) et sa métropole, il est possible d'analyser la production culturelle d'une société sur une base davantage historique et sociologique. D'ailleurs, Coutinho (2005) affirme, et je traduis, que « les nations sont, pour employer l'expression de Benedict Anderson [1983], des “imaginaires collectifs”, créés dans des contextes historiques spécifiques et associés aux intérêts politiques de certains groupes »³ (p. 117). Ainsi, la notion de frontière est plutôt aléatoire et ne correspond pas nécessairement à des différences culturelles fondamentales. Autrement dit, la frontière politique n'est pas garante de la frontière culturelle entre les nations. Cela dit, le Québec et l'Amérique latine ont peut-être davantage de similitudes, autant dans leur contexte historique que dans l'émergence de leurs institutions, qu'un comparatiste eurocentriste ne pourrait l'imaginer. Leur (seconde) naissance par la colonisation crée un imaginaire collectif distinct de celui de leur métropole. Le peuple américain⁴ a ainsi dû définir son identité en considérant la présence indigène sur

² Bouchard (2001) propose la définition suivante de collectivité neuve : « [...] toutes les collectivités formées depuis le XVI^e siècle à même des mouvements d'émigration intercontinentaux en provenance de l'Europe et dirigés vers des territoires *neufs* – ou, plus exactement, considérés et traités comme tels par les nouveaux arrivants. Notons que, ainsi définie, la collectivité neuve se distingue de la simple enclave coloniale en ce que *a*) ses membres en viennent tôt ou tard à se percevoir comme formant une société autre, séparée géographiquement et socialement de la mère patrie (même si elle demeure dépendante de celle-ci de diverses façons, notamment à titre de colonie), *b*) ils partagent dès lors une conscience collective distincte, *c*) ils se donnent des finalités, formulent des utopies pour *leur* société, *d*) enfin, dans la collectivité neuve, ce sont ordinairement les descendants d'Européens qui mettent fin au lien colonial, alors que dans l'enclave c'est la population indigène. » (p. 12-13.) Tous les pays du continent américain, la Nouvelle-Zélande et l'Australie sont des exemples de collectivités neuves.

³ « las naciones son, para emplear la expresión de Benedict Anderson, “comunidades imaginadas”, creadas en contextos históricos específicos y asociadas a intereses políticos de grupos determinados »

⁴ Nous entendons le terme « américain » au tout premier sens qui lui a été donné, c'est-à-dire « de l'Amérique » (Rey-Debove et Rey, 2004, sous « Américain »).

son territoire, sa filiation à l'Europe et l'immigration massive européenne. Son identité n'était plus univoque et assumée : elle relevait maintenant d'un métissage à définir et à accepter. Au plan culturel, les institutions québécoises et latino-américaines étaient à édifier, et l'Art était en pleine crise identitaire, lui aussi : qu'est-ce qu'une littérature nationale? comment jongler avec les modèles européens? pour qui écrit-on? Ces questionnements esthétiques ont évidemment partie liée à la crise identitaire que traverse l'Américain depuis son établissement sur le continent. Andrès (2003) n'hésite pas à défendre la latino-américanité du Québec et propose des perspectives d'analyse novatrices en ce qui concerne cette « collatéralité américaine » (2001, p. 256). Pour notre part, il ne subsiste aucun doute que la comparaison de ces collectivités neuves enrichira le paysage des études comparées en proposant une démarche « fondée sur le pari un peu paradoxal voulant qu'on puisse découvrir dans le miroir des autres collectivités une image plus fidèle de soi » (Lamonde et Bouchard, 1997, p. 48). Car là se situe l'objectif de la comparaison : mieux se connaître pour mieux connaître l'autre, et vice-versa.

Nous avons avancé plus tôt que l'étude comparée des collectivités neuves était plutôt récente et encore frileuse. Voyons ce qu'il en est du côté de nos auteurs. Pour ce qui est de l'étude comparée de l'œuvre d'Anne Hébert, des passerelles inter-américaines ont déjà été jetées (Hannan, 2003), notamment avec la littérature latino-américaine et caraïbe (Babin, 1995; Giacompe, 2000). Nous ne serons donc pas les premiers à tenter l'expérience d'une étude comparée à la verticale, mais nous désirons plutôt inscrire notre travail dans une démarche en progression. L'originalité de notre comparaison se trouve plutôt dans un parallèle avec la littérature cubaine qui, sauf erreur, n'a pas encore été entrepris. Quant à l'œuvre de Fernández, nous innoverons aussi en la comparant à un corpus québécois. Les comparaisons entre les productions culturelles québécoises et cubaines sont plutôt rares, mais des rapprochements entre les deux collectivités sont de plus en plus fréquents et ce, depuis les débuts de la colonie. À ce sujet, nous pouvons mentionner les membres du Front de Libération du Québec (FLQ) qui n'hésitaient pas à s'inscrire dans le vent révolutionnaire des années soixante qui soufflait sur l'Amérique latine en général et sur Cuba en particulier⁵.

⁵ Rappelons que la Révolution cubaine a eu lieu en 1959.

D'ailleurs, certains membres du FLQ ont été exilés à Cuba à la suite de négociations entre le gouvernement fédéral et cubain (Linteau *et al.*, 1989, t. 2). Aussi, des événements commémoratifs ont eu lieu à La Havane en 2006⁶ pour souligner le tricentenaire de la mort de Pierre Le Moyne d'Iberville⁷. Les liens entre ces deux collectivités ne datent donc pas uniquement de la Révolution tranquille, mais remontent aux débuts du peuplement français en Amérique. Enfin, pour apporter un exemple actuel, mentionnons la superbe exposition sur l'art cubain, *¡Cuba! Art et histoire de 1868 à nos jours*, tenue au Musée des Beaux-Arts de Montréal du 31 janvier au 8 juin 2008⁸ qui a sans doute permis, pour les milliers de visiteurs québécois, une meilleure connaissance du Cuba artistique.

Il est indéniable que des liens existent et ont longtemps existé entre ces deux collectivités. Par conséquent, la comparaison d'œuvres littéraires cubaines et québécoises n'est pas fortuite ni accidentelle, et la forme comparative de notre étude ne risque pas de relever de l'anecdotique. Les deux auteurs sur lesquels nous travaillons partagent aussi plusieurs traits communs tant dans les aspects personnels de leur vie que dans les aspects esthétiques de leur production. De génération proche⁹, les deux auteurs commencent à écrire dans les années 1940-1950 et se sont d'abord fait connaître par leur poésie. Ils ont tous deux connu l'exil dans un tournant majeur de l'histoire de leur pays, soit la Révolution tranquille et la Révolution cubaine. Hébert est demeurée à Paris de 1966 à 1998, et Fernández s'est

⁶ Ces manifestations ont été organisées en partenariat par des chercheurs du groupe José Martí d'études et de recherches sur Cuba de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et leurs homologues cubains de l'Institut pédagogique José Varona qui ont fondé la Chaire d'études québécoises Pierre Le Moyne d'Iberville (Andrès, 2007).

⁷ Pierre Le Moyne d'Iberville, né à Montréal en 1661 et décédé à la Havane en 1706, est un militaire français qui a rêvé d'une grande Amérique française. Voir à ce sujet l'article de Andrès, «D'Iberville et le mythe d'une Amérique française» (Bouchard et Andrès, 2007, p. 205-239).

⁸ Notons, à titre anecdotique, que Pablo Armando Fernández a participé à l'immense *Murale du Salon de Mai* réalisée en 1967 par une centaine d'artistes d'origines diverses et prêtée au Musée des Beaux-Arts de Montréal par le Museo Nacional de Bellas Artes pour cette occasion.

⁹ Anne Hébert est née en 1916 près de Québec et est décédée en 2000 à Montréal. Quant à Pablo Armando Fernández, il est né en 1930 à la centrale Delicias dans la province d'Oriente et il vit maintenant à la Havane. Pour les deux auteurs, leur œuvre est empreinte du paysage de leur ville natale : *Le premier jardin* se déroule à Québec et la première partie de *Los niños se despiden* se déploie sur une centrale sucrière.

installé à New York de 1945 à 1959. L'expérience de l'exil a permis un recul qui marquera leur production littéraire. Nous en dégagerons davantage les enjeux dans les chapitres suivants. Après un demi-siècle de production d'une œuvre riche et soutenue, Hébert et Fernández jouissent d'une reconnaissance équivalente dans leur institution littéraire respective : citons notamment pour Fernández le Prix national de littérature de Cuba (1996) et pour Hébert le prix France-Québec/Jean Hamelin (1999). Leur production littéraire variée explore plusieurs genres dont la poésie, la dramaturgie et le roman. Leurs talents poétiques influencent grandement leur prose romanesque, et les mots prennent une importance et un pouvoir considérables dans leurs romans. La *palabra*¹⁰ se retrouve au premier plan et devient un aspect fondamental de l'esthétique de ces romanciers-poètes qui ont consacré leur vie à l'écriture : Hébert a publié son dernier roman un an avant son décès et Fernández est toujours très actif dans le milieu littéraire par sa participation à des conférences à l'étranger, à des *ferias* du livre, etc. Ce sont deux auteurs qui ont laissé leur trace dans leur milieu littéraire respectif et qui ont marqué leur littérature nationale.¹¹

De la riche production de ces auteurs, nous avons dégagé deux romans qui seront au centre de notre projet de recherche : *Le premier jardin* et *Los niños se despiden*. Nous avons privilégié ces œuvres à forte teneur autobiographique puisqu'elles tissent tout un réseau de liens entre mémoire personnelle et collective, entre l'individu et sa société dans un espace-temps éclaté qui multiplie les ruptures narratives, temporelles et spatiales. De plus, les références historiques, culturelles et religieuses, très présentes dans les deux romans, témoignent d'une mémoire collective particulière et propre à chaque aire culturelle. Dans les paragraphes suivants, un bref résumé de la diégèse apportera certaines précisions pour faciliter l'étude du corpus.

L'origine constitue le point nodal du *Premier jardin*, œuvre d'Anne Hébert publiée en 1988. Une comédienne d'âge mûr, Flora Fontanges, revient dans sa ville natale après un long

¹⁰ En espagnol, la *palabra* signifie à la fois la parole et le mot.

¹¹ Les données biographiques des auteurs proviennent, pour Hébert, de Harvey (2006) et Bishop (1993); pour Fernández, de Báez (2003) et Bernard et Pola (1985).

exil dans les Vieux pays. Elle regagne le Québec pour y jouer un rôle au théâtre et revoir sa fille, mais c'est un destin tout autre qui l'attend. Sa déambulation à travers les quartiers du Vieux-Québec ravive des souvenirs douloureux qu'elle tentait désespérément d'oublier. *Le premier jardin* retrace une mémoire collective au féminin qui rend possible le parcours d'une mémoire personnelle aux prises avec un traumatisme originel. La théâtralisation est au centre du processus qui permet ce retour du refoulé. Avec Raphaël, un étudiant en histoire, la comédienne parcourt les siècles passés, à la recherche d'humbles femmes à incarner pour leur rendre un dernier hommage émouvant et s'inscrire dans leur généalogie. Épuré et à la fois poétique, le roman multiplie les ruptures narratives et fait osciller le lecteur entre le Vieux-Québec des années soixante-dix et la Nouvelle-France. Ce constant va-et-vient ne se déploie pas uniquement dans la temporalité, mais aussi dans les mémoires convoquées. La mémoire collective du Québec côtoie la mémoire personnelle de la comédienne : elles s'enchevêtrent, se confondent, l'une convoque l'autre et vice-versa. Tour à tour, ce seront une fille du Roi, une bonne ou une nonne qui seront ramenées à la vie par une théâtralisation hors du commun et essentielle pour la comédienne ; bribe par bribe, ce seront les souvenirs enfouis du feu de l'hospice Saint-Louis, des dimanches passés chez sa « fausse grand-mère » (Hébert, 1988, p. 13¹²) et de la déchéance de sa famille adoptive qui seront ramenés à la mémoire de Flora Fontanges.

Dans *Los niños se despiden*, premier roman de Pablo Armando Fernández, publié en 1968, soit une dizaine d'années après son retour à Cuba, l'auteur met en scène un enfant à l'imagination très fertile, Alejandro, qui vit sur un *batey*¹³. Le roman, divisé en deux parties, relate dans sa première moitié les jeux d'enfance du garçon, la vie quotidienne au *batey* et les récits historiques et fantastiques que Lila, personnage ambivalent qui relève à la fois de son imaginaire et qui semble avoir une existence propre, lui raconte au crépuscule. Un de ces récits, dont l'importance est prédominante dans le roman, est la fondation et l'édification de la cité de Sabanas, un projet révolutionnaire qui finit par envahir le texte entier. Les chapitres

¹² Dorénavant, pour faciliter la lecture, les références à cette œuvre de Hébert seront indiquées dans le corps du texte, entre parenthèses, par l'abréviation *PJ*.

¹³ *Batey* : Village situé à proximité d'une centrale sucrière.

sont séparés par de courtes sections, les « miscellanées », qui apportent des données factuelles sur la production de la centrale sucrière et son fonctionnement, ou les « terrains vagues », un espace hautement poétique où se déploient les souvenirs d'enfance. La seconde partie se situe dans la mégapole new-yorkaise, au temps de l'adolescence. Le travail, les amours, les amitiés et l'écriture sont les thèmes les plus abordés dans cette partie et illustrent, plus souvent qu'autrement, la déchéance, la désillusion et la misère humaine. Le style devient beaucoup moins poétique que dans la première partie : les mots n'ont pas la préséance qu'ils avaient auparavant. Dans cette seconde partie, les « miscellanées » et les « terrains vagues » disparaissent pour laisser leur place aux « jardins ». C'est à l'intérieur de ces sections que se concrétise le projet révolutionnaire d'aller à Sabanas. Dans tout le roman, les ruptures spatio-temporelles sont fréquentes et il est très difficile, voire impossible, de reconstituer la chronologie exacte de l'œuvre. Il en est de même pour l'identification du narrateur. Celui-ci prend tantôt la voix d'Alejandro (enfant ou adolescent), tantôt celle d'Aleida (la sœur du protagoniste) ou celle de Salvador (un autre personnage relevant de l'imaginaire d'Alejandro). Parfois, il s'avère même impossible d'identifier avec certitude la voix énonciatrice et son interlocuteur. Le traitement narratif, spatial et temporel est complètement éclaté, et ce, davantage dans la seconde partie ; autant les espaces que les personnages et la temporalité se meuvent à la frontière du réel et de l'imaginaire, de l'historique et du fantastique. Le roman décrit avant tout le long processus créatif qui mène à l'écriture et qui passe par l'appropriation de l'histoire collective, sa compréhension et sa « réinterprétation », par l'élaboration de récits fantastiques qui relèvent en partie de l'imaginaire d'une collectivité, et par des souvenirs personnels et des expériences de vie. En bref, *Los niños se despiden* consiste en une grande fresque historique, fantastique et fondatrice d'une mémoire collective en plein déploiement où la *palabra* a une importance prépondérante du fait qu'elle permet à tous ces récits historiques, fantastiques, religieux, mythiques et culturels de prendre vie.

Ces deux romans attribuent à la mémoire, autant personnelle que collective, une importance prépondérante, ce qui constitue un sujet de recherche prometteur dans la

perspective d'une étude comparative Québec / Cuba. L'imaginaire de ces collectivités¹⁴ s'est construit selon des facteurs communs et divergents, en fonction des événements historiques, politiques, culturels et sociaux. Ces événements ont eu sans contredit une incidence sur la production littéraire de ces pays en général et sur notre corpus en particulier. Les personnages, l'espace et la temporalité romanesques des œuvres sélectionnées témoignent de ce rapport particulier à l'histoire qu'entretient chacune des collectivités. Dans notre mémoire, nous nous proposons d'étudier la façon dont les protagonistes s'approprient la mémoire de leur collectivité. Comme nos deux œuvres lient intimement mémoire personnelle et mémoire collective, nous ne pourrions aborder l'une sans aborder l'autre. Ces deux types de mémoire seront constamment en dialogue : nous en analyserons l'importance et la fonction pour chacun des protagonistes. Nous avançons l'hypothèse que les modèles d'appropriation de la mémoire déployés par la collectivité cubaine et la collectivité québécoise vont générer chez nos romanciers des stratégies narratives distinctes. Ainsi, nous pensons que la façon dont le peuple cubain et le peuple québécois ont construit leur imaginaire collectif depuis les débuts de la colonisation a une résonance dans le déploiement de l'espace-temps dans les romans, l'interaction des discours et le jeu des personnages, puisque les romanciers sont en quelque sorte des « représentants » de l'histoire de leur collectivité. Nous employons le terme « représentant » avec quelque réserve. Nos deux auteurs ont connu l'exil dans un tournant majeur de l'histoire de leur pays. Par conséquent, ils ne peuvent agir en simples porte-parole : il conviendra de mesurer les effets de ce recul sur la genèse de leurs œuvres. Fort probablement, la distance a permis à Hébert et à Fernández de poser un regard différent sur leur histoire et les événements politiques contemporains à l'écriture de leur roman. Temporalité, espace, personnages, narration et discours sont autant d'aspects que nous étudierons pour bien saisir les enjeux de l'appropriation de l'imaginaire collectif et ses rouages.

¹⁴ Nous empruntons à Bouchard (2001) sa définition d'imaginaire collectif : « L'imaginaire collectif est donc le produit de l'ensemble des démarches symboliques par lesquelles une société se donne des repères pour s'ancrer dans l'espace et dans le temps, pour rendre possible la communication entre ses membres et pour se situer par rapport aux autres sociétés. » (p. 14.)

Nous privilégierons une méthode d'analyse comparée basée non pas sur l'utilisation d'un objet second pour mieux comprendre l'objet premier, mais sur un modèle qui n'utilise pas d'objet référentiel. En d'autres mots, notre intention n'est pas de mieux comprendre le roman de Hébert en le comparant à celui de Fernández, mais d'apporter une meilleure compréhension globale des deux objets culturels. La difficulté de cette méthode réside dans le fait que nous entretenons une « relation identitaire » (Bouchard, 2001, p. 42) avec l'un des objets à l'étude et nous devons donc être vigilante pour ne pas faire du roman hébertien le point référentiel de la comparaison. Pour faciliter notre démarche, nous proposons d'instaurer un véritable *dialogue* entre les deux romans et non une analyse dichotomique classique qui consiste à réserver un chapitre pour l'étude de chaque œuvre et faire état, en guise de conclusion, des différences et ressemblances du corpus. Notre travail sera plutôt divisé en trois chapitres qui aborderont chaque fois l'ensemble du corpus, mais sous des angles d'analyse différents.

Plusieurs théories littéraires ou historiques contribuent à notre problématique qui est, rappelons-le, d'étudier les modalités de la mémoire collective, son rôle et la façon dont elle est appropriée par nos protagonistes. Les études narratologiques (Genette) occuperont un espace important dans notre mémoire et ponctueront au besoin les analyses en apportant une précision sur la narration, la chronologie et ses ruptures temporelles, etc. Le premier chapitre sera consacré à l'analyse de la mémoire. Mémoire historique, mémoire collective, mémoire des œuvres, sont autant de termes que nous définirons amplement et qui serviront aux démonstrations des chapitres subséquents. Des études historiques (Bouchard), notamment en ce qui a trait à l'appropriation de l'imaginaire collectif dans le Nouveau Monde, constitueront une base fondamentale pour l'étude de nos romans. Les stratégies développées dans ces ouvrages permettront de mieux comprendre, de façon historique, comment les collectivités américaines se sont construit une mémoire longue : quels modèles ont-elles développés ? de quelle façon ? et suivant quels objectifs ? La réponse à ces questionnements apportera une meilleure compréhension de ces stratégies de l'appropriation de la mémoire collective. Bien évidemment, les ouvrages théoriques seront mis en relation avec le corpus à l'étude. Nous étudierons aussi la *mémoire du texte*. Et c'est par les études intertextuelles (Kristeva, Jenny, Angenot) que nous pourrons établir cette mémoire propre au texte littéraire. L'étude des

textes convoqués dans les romans, mais surtout le *traitement* de ces intertextes, occupera une place importante dans notre étude. Aborder la mémoire du texte était en quelque sorte un passage obligé dans l'étude de la mémoire collective, puisque les intertextes mentionnés appartiennent aussi (et surtout) à la mémoire d'une collectivité.

Le deuxième chapitre étudiera les liens entre espace et temps. Le chronotope développé par Bakhtine nous semble l'outil de choix pour bien analyser les relations spatio-temporelles dans notre corpus. Nous dégagerons les structures chronotopiques des œuvres et instaurerons un « dialogue » (Collington, 2006, p. 75) entre les différents chronotopes retenus. À partir de ce concept, nous soulignerons les liens étroits entre espace, temps, mémoire collective et mémoire personnelle. Notons que la mémoire se construit dans un temps et dans un espace définis. Ainsi, les indices spatio-temporels sont importants dans l'appropriation de l'imaginaire et les rouages de la mémoire. Enfin, le dernier chapitre étudiera aussi les structures spatio-temporelles, mais cette fois sous la forme de leur contraire, c'est-à-dire l'ailleurs. Exil, utopie et uchronie serviront à mieux comprendre les hors-lieux, hors-temps, hors-soi qui caractérisent les romans et qui se révèlent aussi importants que l'inscription dans un espace-temps défini. Ces concepts participent à la mémoire en la façonnant, en lui donnant de nouvelles assises et en permettant d'en explorer les confins lointains ou d'en imaginer les déploiements futurs. Nous verrons ici que la mémoire n'est pas seulement tributaire du passé, mais a aussi partie liée avec le futur, notamment chez Fernández.

Les œuvres que nous étudierons dans ce mémoire sont très denses : en témoigne l'importance de l'épitexte. Par conséquent, il sera impossible de tout analyser, et nous avons dû, à regret, abandonner certains angles de réflexion ou certaines orientations. Pour bien cerner notre problématique, nous nous sommes plutôt concentrée sur certains passages qui nous paraissaient plus pertinents pour notre démonstration. Rappelons que ce mémoire se veut une première passerelle à l'analyse comparée de ces deux collectivités. Il établira en quelque sorte des points d'ancrage pour favoriser des études futures qui pourraient éclairer davantage une problématique semblable. Notre étude ne se veut ni exhaustive ni achevée, mais ouvre plutôt une porte sur la relation *québéco-cubaine*. Nous espérons ainsi pouvoir jeter les premières balises à l'analyse comparée de ces collectivités qui ne semblaient pas, de prime abord et pour plusieurs, partager autant d'aspects communs.

Avant de nous plonger dans l'étude de notre corpus et de ses relations à la mémoire, mentionnons quelques aspects techniques qui ont motivé la forme de notre travail quant aux références à *Los niños se despiden* et aux ouvrages critiques en espagnol. Lors de notre voyage d'études à La Havane (août 2007), Pablo Armando Fernández nous a gracieusement offert un exemplaire de *Los niños* en français publié sous le titre *Les enfants font leurs adieux* (Fernández, 1998). Les citations du roman seront donc tirées de cette version et indiquées par l'abréviation *EFA* (dans le corps du texte) puisque notre mémoire se rédige en français, et que la lecture n'en sera que plus facile et continue. Par ailleurs, pour permettre au lecteur hispanophone intéressé par l'étude de *Los niños se despiden* de référer au texte original, nous avons indiqué chaque fois les citations en espagnol en bas de page et mentionné la référence par l'abréviation *ND*. Quant au corpus critique de langue espagnole, nous avons été conséquente avec la méthode employée précédemment : nous avons privilégié la traduction française dans le corps du texte et le texte original en espagnol en bas de page, peu importe la longueur des citations. Nous spécifions ici, et pour ne pas le répéter inutilement chaque fois, que nous avons traduit toutes les citations des ouvrages critiques employés. De cette façon, nous croyons que la lecture sera plus efficace et moins interrompue pour le lecteur francophone, sans pour autant désavantager le lecteur hispanophone désireux d'avoir accès aux textes originaux.

CHAPITRE I

LA MÉMOIRE D'UN PEUPLE, LA MÉMOIRE D'UN TEXTE

Je me souviens.

Hasta la victoria siempre.

Ce premier chapitre se veut un point de départ à l'étude de la mémoire dans notre corpus. Il apportera, dans un premier temps, les bases théoriques pour bien comprendre comment la mémoire collective se construit dans le Nouveau Monde, et plus particulièrement dans les sociétés québécoise et cubaine¹⁵. Par la suite, ces formes d'appropriation particulières à chaque aire géographique seront analysées dans notre corpus afin de mesurer la façon dont ces stratégies se déploient dans le texte et agissent sur l'appropriation de l'imaginaire par les protagonistes des deux romans. Il s'agira là d'une réflexion plus sociologique sur le sujet. Dans un deuxième temps, nous constaterons que mémoire et imaginaire ont partie liée avec le texte : les textes littéraires sont composés à partir de certains récits tributaires de l'imaginaire d'une collectivité. Le texte devient ainsi un « support » qui permet la diffusion et l'appropriation d'éléments historiques, littéraires ou culturels propres à chaque collectivité. Ces éléments constituent en quelque sorte la *mémoire du texte* qu'il conviendra d'étudier plus largement. Cette étude, à partir des théories de l'intertextualité, mettra en lumière certains intertextes et leur traitement afin de mieux percevoir comment s'opère cette mémoire du texte, ce qu'elle contient, et comment elle est intégrée dans le discours.

¹⁵ En effet, la construction de l'imaginaire collectif dans les Vieux pays est largement différente de celle des Amériques puisqu'elle relève d'une longue tradition bien établie. La légitimité des pays européens est en quelque sorte assurée par une longue présence sur la ligne du temps, tout le contraire du Nouveau Monde dont la colonisation remonte à peine à 500 ans.

1.1 L'appropriation de la mémoire collective

Pour plusieurs, le continent américain est né en 1492, avec le débarquement de Christophe Colomb dans les Antilles. Cuba et Québec devenaient ainsi des territoires neufs, tel que défini dans l'introduction. Pour les nouveaux habitants « fraîchement » débarqués en Amérique et les générations suivantes, une question se pose : comment assurer la légitimité d'une nation qui en est encore à ses premiers balbutiements et dont les institutions culturelles et politiques sont à édifier? Sur quoi pouvaient reposer nos assises? En d'autres termes que nous empruntons à Gérard Bouchard (1999), « comment construire une mémoire longue avec une histoire courte? » (p. 75). C'est cette question qui restera au cœur de la recherche identitaire des peuples américains¹⁶. Diverses stratégies sont possibles pour remédier à cette aporie. Selon Bouchard (2001), deux modèles, aux antipodes l'un de l'autre mais parfois aussi complémentaires, s'offrent aux collectivités neuves : tourner son regard vers l'Atlantique pour s'inscrire dans le sillon de la métropole ou, au contraire, lui tourner le dos et bâtir une identité distincte sur un territoire plein de promesses. Il va sans dire que le nouveau pays, tout au long de son histoire, alterne entre cette continuité¹⁷ et ces actes de rupture¹⁸ au gré des conjonctures, révolutions, crises identitaires, etc. Continuité et rupture constituent donc les deux extrémités d'une droite sur laquelle la nation en émergence se déplace, puisant un peu chez l'une et chez l'autre, selon les époques.

¹⁶ Il faut aussi considérer que les habitants du territoire neuf ont dû, dans leur tentative de définition de l'identité américaine, composer avec plusieurs groupes ethniques sur le même territoire : les différents groupes autochtones, les Européens colonisateurs, les esclaves africains, les nombreux immigrants asiatiques ou européens ainsi que toutes les formes de métissage possibles. Contrairement aux sociétés européennes qui étaient plutôt homogènes dans leur représentation raciale, les collectivités américaines se caractérisent par l'hétérogénéité de leurs habitants, ce qui ajoute au défi de construire une identité nationale.

¹⁷ Dans la continuité, la collectivité neuve « entend se constituer comme une réplique de la mère patrie. Elle se donne pour mission de rester fidèle à son modèle, à sa tradition. Elle en emprunte et perpétue les institutions, les idées, les normes, les symboles et même la mémoire. Le culte de ses racines lui sert en quelque sorte d'utopie » (Bouchard, 2001, p. 25).

¹⁸ L'acte de rupture, « ce décrochage métropolitain qui aboutit à la formation d'un nouvel État peut se réaliser soit d'un seul coup, par affrontement, soit progressivement, par glissements successifs, par usure » (Bouchard, 2001, p. 25). Ainsi, certaines nations en sont arrivées à devenir indépendantes sous le coup d'une prise de position marquée et sans appel (c'est le cas notamment des États-Unis par la Déclaration d'Indépendance) ou graduellement, pas à pas (à l'instar de l'Australie).

1.1.1 Le Québec : « [U]n jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde » (*PJ*, p. 77)

Avant de plonger dans notre corpus, il est pertinent de rappeler de façon générale les stratégies qu'a déployées le Québec pour construire sa longue mémoire tout au long de sa courte histoire. A-t-il privilégié la continuité ou les actes de rupture? Et dans quelle mesure? Dans ses débuts, la nouvelle colonie a opté pour le modèle continuiste. Elle a emprunté à la France ses valeurs, sa religion, sa langue et ses institutions en s'inscrivant dans son prolongement. Puis, la rupture politique de 1763 qui apporta le changement de métropole a confirmé chez les Canadiens français l'adhésion à la culture française, en vue d'affirmer leur spécificité face au conquérant britannique. Se rattacher à la France culturellement assurait une mémoire longue et glorieuse permettant de s'opposer au fait anglais et de résister à l'assimilation. Politiquement sous la domination anglaise, mais attaché culturellement à la France, le Québec a construit son imaginaire collectif en réaction à sa nouvelle situation. L'adhésion au fait français s'est estompée au fil des années par des actes de décrochage de plus en plus marqués jusqu'à la Révolution tranquille et aux référendums de 1980 et 1995 qui témoignent d'un désir de changement et d'autonomie. Le Québécois définit maintenant davantage son identité par l'adoption de symboles tangibles, tel le fleurdelisé, et par une culture de plus en plus autonome, tournée non plus vers l'Atlantique, mais vers son territoire, vers une *américanité*¹⁹.

C'est dans cette dernière période que paraît le roman d'Anne Hébert, *Le premier jardin*. L'œuvre est publiée au lendemain de la Révolution tranquille, en 1988, et sa diégèse se déroule une dizaine d'années plus tôt, soit en 1976. D'une part, l'œuvre se situe sur le paradigme de la rupture avec la France; d'autre part, elle évoque la colonie française en Amérique, l'arrivée des filles du Roi, la défaite des plaines d'Abraham à la suite de laquelle la « France nous avait cédés à l'Angleterre comme un colis encombrant » (*PJ*, p. 93), selon le paradigme continuiste. Ce dialogue entre passé et présent, entre désir de rupture et continuité, propose une nouvelle vision de l'histoire canadienne-française : Flora Fontanges et Raphaël posent un regard différent sur le passé. Ce regard se caractérise par une adhésion au

¹⁹ Pour une étude plus complète, voir Bouchard, 2001, p. 77 à 182.

paradigme continuiste propre aux débuts de la colonie, mais avec un désir de montrer l'autonomie de cette nation en construction, son affranchissement, sa différence. Le passé reprend les valeurs françaises, mais, au fil des années, se « territorialise » pour s'adapter à la nouvelle réalité du Nouveau Monde :

Le premier homme s'appelait Louis Hébert et la première femme, Marie Rollet. Ils ont semé le premier jardin avec des graines qui venaient de France. Ils ont dessiné le jardin d'après cette idée de jardin, ce souvenir de jardin, dans leur tête, et ça ressemblait à s'y méprendre à un jardin de France, jeté dans la forêt du Nouveau Monde. (*PJ*, p. 77-78.)

[...]

Les enfants et les petits-enfants, à leur tour, ont refait des jardins, à l'image du premier jardin, se servant de graines issues de la terre nouvelle. Peu à peu, à mesure que les générations passaient, l'image mère s'est effacée dans les mémoires. Ils ont arrangé les jardins à leur idée et à l'idée du pays auquel ils ressemblaient de plus en plus. (*PJ*, p. 78.)

Ce premier jardin dont les semences viennent de France illustre bien comment la nouvelle colonie s'inscrit dans cette logique continuiste d'appropriation de la mémoire. Ses racines sont françaises, mais peu à peu, au fil des années, la nouvelle colonie prend ses distances avec sa métropole. Ce n'est pas une rupture définitive, comme dans le cas étasunien. Gérard Bouchard parle plutôt de « ramification », thème qui rejoint le jardin évoqué ci-haut :

Une nouvelle *race* s'est formée dans le creuset laurentien sous l'influence du milieu, du genre de travail, des épreuves surmontées. Au gré des conditions du pays neuf, des traits originaux se sont fixés; un tempérament, une *âme* a émergé. À tout cela se sont ajoutés des choix politiques, une histoire spécifique, une accumulation de sentiments et de souvenirs. Est-ce à dire que la nouvelle *race* a rompu avec l'ancienne? Bien sûr que non. Elle en est plutôt une ramification : la nation canadienne-française, tout comme la *race* acadienne, est une variété dans la grande famille française. Ses traits l'enrichissent, ses initiatives la prolongent. Mais la source qui alimente toute cette vie, c'est la grande et unique, l'antique tradition catholique et française [...] (Bouchard, 2001, p. 119.)

L'autonomie du pays s'est réalisée au fil des générations et l'image mère du premier jardin s'est estompée pour laisser la place à un nouveau jardin, une nouvelle identité ressemblant au nouveau territoire. La géographie américaine a, en quelque sorte, modelé la nouvelle nation à son image, mais tout en en conservant l'essence française. La graine venue de France est riche de sens et exprime parfaitement l'idée d'une « source qui alimente » la nouvelle

collectivité. C'est à partir de ces premières semences que la nation se construira, en prenant ses racines dans la longue mémoire française tout en s'adaptant à la réalité, aux expériences, à la vie en terre canadienne pour former une identité spécifique au nouveau territoire. De plus, les métaphores végétales présentes dans l'extrait hébertien appuient l'importance que prennent le territoire et la géographie dans l'identité québécoise et dans le désir de se distancer de la France dans le but de créer une identité distincte.

La continuité qui caractérise les débuts coloniaux se perçoit donc par l'évocation du premier jardin dont les graines venaient de France, mais se double d'un acte de rupture propre à la période contemporaine de Flora Fontanges et de Raphaël par le fait que l'identité canadienne-française – symbolisée par le jardin – se territorialise et devient autonome. Flora Fontanges et Raphaël évoquent l'histoire passée à partir de leur présent. Il va sans dire que leur regard est teinté des discours de rupture propres aux années soixante-dix. Par ailleurs, les discours sous la Révolution tranquille sur la place des autochtones dans l'Histoire ont aussi permis un regard neuf – mais encore frileux aujourd'hui – sur l'origine de la nation québécoise. Ces discours appartiennent à la trame de rupture : ils redonnent aux premières nations la place qui leur est due, celle de premiers habitants du territoire, ce qui a pour conséquence de diminuer l'influence française. Cette conception plutôt moderniste à l'époque de Hébert est présentée par un commentaire de Céleste, amie de Raphaël, qui n'adhère pas à l'idée que le premier jardin était français :

Le premier homme et la première femme de ce pays avaient le teint cuivré et des plumes dans les cheveux. Quant au premier jardin, il n'avait ni queue ni tête, il y poussait en vrac du blé d'Inde et des patates. Le premier regard humain posé sur le monde, c'était un regard d'Amérindien, et c'est ainsi qu'il a vu venir les Blancs sur le fleuve, sur de grands bateaux, grésés de voiles blanches et bourrés de fusils, de canons, d'eau bénite et d'eau-de-vie. (*PJ*, p. 79.)

Céleste adopte une vision de l'histoire qui redonne aux premières nations leur légitimité. Cette vision, beaucoup plus présente en Amérique latine, est plutôt hésitante ici au Québec : « [À partir des années quarante,] mais timidement, l'Autochtone faisait un retour sous un nouveau visage plus respectueux de son altérité, délesté des anciens traits [...] » (Bouchard, 2001, p. 164.) Par cette incursion de cette vision historique, Hébert témoigne de la modernité de son époque et du désir de rupture qui caractérise la collectivité québécoise de la deuxième

moitié du XX^e siècle. Ainsi, notre réflexion montre que la construction de la mémoire collective dans le roman relève des stratégies évoquées plus haut. Évidemment, elles ne se retrouvent pas telles quelles dans l'œuvre, mais ont été travaillées de façon à ce que le présent narratif (paradigme de la rupture) pose un regard différent sur le passé (caractère continuiste de la colonie).

1.1.2 Cuba : « La revolución nos salvará.²⁰ » (ND, p. 478)

Le cas cubain diffère du cas québécois : il est davantage marqué par le décrochage, la rupture et une opposition franche à la mère patrie. Tout d'abord, la diversité ethnique caractérise sa population. Dès leur arrivée sur « l'île crocodile », les Espagnols ont confronté les Indiens qu'ils ont rapidement soumis à l'esclavage dans les mines. Seulement 40 ans après la Conquête, la plupart des Indiens avaient été exterminés (Cantón Navarro, 2001). Ils ont alors été remplacés par des esclaves noirs venus d'Afrique. Donc, plusieurs cultures et imaginaires se confondent, d'où le syncrétisme religieux et culturel qui caractérise la population actuelle. Dans une entrevue accordée à la revue *Casa de las Américas*, Fernández aborde l'identité cubaine avec le regard du métis :

Depuis longtemps, on disait que Cuba était « catholique et latino-américaine ». Avec les années, nous avons découvert que nous faisons partie des Caraïbes et de sa culture et que nous étions le résultat d'un mélange de plusieurs races. Pour ce qui est de la religion, nos traditions provenant de la *santería*²¹ d'origine africaine sont plus importantes que celles qui nous sont venues directement de la culture catholique ou protestante.²² (Garzia, 1990, p. 103.)

²⁰ « La révolution nous sauvera. » (EFA, p. 350.) Cet extrait provient du texte *Crece* de José Martí (1853-1895), poète révolutionnaire cubain.

²¹ La *santería* est le nom utilisé pour parler du culte afrocubain, qui provient d'échanges entre croyances catholiques et africaines (Lachatañeré, 2004).

²² « Hace mucho tiempo se decía que Cuba era “católica y latinoamericana”. Con los años descubrimos que formamos parte del Caribe, de su cultura, y que somos el resultado de una mezcla de muchas razas. En lo que se refiere a la religión, son más importantes nuestras tradiciones procedentes de la “santería” de origen africano que las que vienen directamente de la cultura católica o protestante. »

En dépit de la disparition rapide de la population indigène, quelques héros ont tout de même marqué l'imaginaire collectif cubain. Avant tout, il faut préciser qu'en Amérique latine, contrairement à l'Amérique du Nord, l'appropriation du passé autochtone est une façon de s'inscrire dans la longue durée. Les premiers Espagnols ont été confrontés, dès leurs premières foulées dans ce continent, à des civilisations organisées et développées comme l'étaient les Mayas et les Aztèques en Amérique centrale et les Incas sur le territoire andin. Ces empires prestigieux prenaient aussi racine dans des temps immémoriaux et avaient développé une civilisation évoluée avec des figures et actes héroïques auxquels il était facile de s'identifier. En s'inscrivant dans cette lignée de personnages combattifs, fiers et libres, les nouvelles nations latino-américaines se sont approprié leur longue mémoire glorieuse et leurs figures héroïques devenues légendaires, tout en s'opposant au comportement oppressif et sanguinaire des premiers colonisateurs espagnols. Le comportement peu honorable des Espagnols en terre d'Amérique a accéléré leur désir de rupture dans l'intention de ne pas s'identifier à ces pilliers de ressources naturelles et à ces maîtres d'esclaves. La rupture du lien colonial devenait possible, mais surtout souhaitable, et une alternative glorieuse se présentait dans le passé autochtone « pour se donner une consistance face aux cultures ibériques, pour contrer la préséance que celles-ci s'arrogeaient sur les sociétés improvisées du Nouveau Monde » (Bouchard, 1999, p. 75). À Cuba, les civilisations autochtones étaient moins organisées, mais l'histoire comporte tout de même ses héros. À titre d'exemple, le père Bartolomé de las Casas raconte que, au XVI^e siècle, l'Indien²³ taino²⁴ Hatuey a refusé de se faire baptiser alors qu'il était sur le bûcher puisque, en mourant, il aurait rejoint les Espagnols au paradis (Cantón Navarro, 2001). Précisons que les Indiens de Cuba ne constituaient pas une société aussi forte et organisée que les empires incas ou mayas, et ont rapidement été décimés par le travail forcé. S'approprier le passé glorieux autochtone a été une stratégie peu

²³ Nous utiliserons le mot « indien » ou « indigène » pour référer aux premiers habitants de l'Amérique latine, attendu que l'espagnol utilise, sans la connotation parfois péjorative du français, le vocable « *indio* » ou « *indígena* ». De plus, Marcelle Kawa, dans la traduction de *Los niños se despiden*, utilise cette terminologie.

²⁴ « Les Tainos [...] constituent, en raison de leur degré de développement, le groupe le plus représentatif de notre histoire [Cuba] précolombienne. Ils avaient la culture la plus avancée : il taillaient et polissaient la pierre, ils cultivaient la terre et avaient une organisation sociale supérieure à celles des autres groupes. » (Cantón Navarro, 2001, p. 18.)

utilisée, compte tenu de la situation. Seuls quelques figures ou événements marquants ont traversé l'histoire. C'est plutôt dans la rupture que Cuba a construit ses racines.

Dans la foulée des guerres d'indépendance du début du XIX^e siècle des autres pays d'Amérique latine, Cuba prend aussi les armes et tente de rompre le lien colonial par la Guerre des dix ans (1868-1878) qui se solde par un échec. La reprise des combats en 1895 se termine par la rupture du lien colonial espagnol en 1898. Toutefois, ce sont les Américains qui chausseront les souliers laissés vacants par la mère patrie. La pleine liberté politique²⁵ de l'île n'aura lieu qu'avec la Révolution de 1959 à partir de laquelle Fidel Castro deviendra le *líder máximo* jusqu'à tout récemment. Dans l'histoire cubaine, les figures héroïques s'amalgament aux événements à grand déploiement, de quoi ancrer des mythes fondateurs puissants dans l'imaginaire collectif. Mentionnons, pour ne nommer que quelques figures héroïques, Carlos Manuel de Céspedes, le Père de la Patrie cubaine, qui libéra ses esclaves et déclencha la Guerre des dix ans; José Martí, poète et révolutionnaire, emblème national; Ernesto Guevara de la Serna, compagnon d'armes de Fidel Castro et emblème mondial de la lutte révolutionnaire. Nous rencontrerons certaines de ces figures historiques dans *Los niños se despiden*. La Révolution de 1959 marque un temps-zéro dans l'histoire cubaine. Le temps-zéro est le modèle le plus radical de rupture du lien colonial et il consiste à « faire recommencer l'histoire avec la nouvelle société qui s'édifie et [à] projeter l'imaginaire collectif vers l'avenir, en l'occurrence le temps de l'utopie » (Bouchard, 1999, p. 75). Il constitue donc le pôle opposé au modèle de la continuité. Aussi, décréter un temps-zéro de la nation introduit, dans le dessein de se constituer une mémoire collective forte, différentes utopies et mythes sur lesquels construire son imaginaire. Les actants de la Révolution (Castro, Guevara, Camilo Cienfuegos, etc.), ses symboles (Granma, le 26 juillet, etc.) et certains événements (La Baie des Cochons, la crise des missiles, etc.)²⁶ nourrissent

²⁵ Évidemment, nous devons nuancer l'expression « pleine liberté politique » puisque, dans le contexte de la Guerre froide, la présence soviétique sur l'île se fait rapidement et fortement sentir.

²⁶ Nous ne mentionnons que quelques exemples des éléments emblématiques de la Révolution et de ce qui, par la suite, l'a alimentée. Ci-dessous, une courte description pour favoriser la compréhension de certains éléments historiques devenus symboliques avec les années.

Le Granma : yacht utilisé par les révolutionnaires cubains en 1956 pour lutter contre la dictature de Batista. On en trouve aujourd'hui une réplique au Museo de la Revolución, à la Havane.

l'imaginaire cubain, concourent à le consolider et à alimenter, encore aujourd'hui, la Révolution. Pour Cuba, 1959 est le début de l'autonomie : après avoir vécu sous le joug des Espagnols et des Américains, les Cubains instaurent une république socialiste qui se veut indépendante de toute forme de domination. Les rues changent de nom, les édifices sont rebaptisés, les institutions sont modifiées pour instaurer un nouveau système économique. Réformes agraires et urbaines, alphabétisation, accès aux soins de santé sont autant de points qui caractérisent la nouvelle société. C'est le début d'une nouvelle ère, tournée vers l'avenir et dont les possibilités sont infinies, caractéristiques d'une nation née d'une rupture aussi soudaine. Évidemment, comme ces événements n'ont qu'un demi-siècle, il est difficile de définir sans équivoque leurs influences sur l'identité cubaine et son imaginaire. En revanche, il est aisé de constater, et nous le verrons dans le roman de Fernández, que les utopies sont largement tournées vers l'avenir et que ce temps-zéro laisse ses traces dans la sphère culturelle.

Los niños se despiden paraît en 1968 chez l'Editorial Casa de las Américas. L'auteur a commencé à rédiger en 1962-1963²⁷, au lendemain d'une révolution encore toute récente. Les événements de 1959 sont donc encore frais et offrent des possibilités immenses pour la création littéraire. Il est à noter que les politiques culturelles du régime castriste encouragent fortement les œuvres à caractère révolutionnaire :

Plusieurs institutions matérielles agissent aussi comme institutions idéologiques dans la mesure où elles impliquent un système de valeurs et un ensemble de normes et de contraintes reliées à des intérêts politiques. *La Casa de las Américas*, par exemple, une agence culturelle fondée par le gouvernement en 1959, organise chaque année des concours littéraires qui priment des œuvres latino-américaines

Le 26 juillet : En 1953, cette date marque le début de la Révolution cubaine. C'est aujourd'hui le Jour de la Rébellion Nationale.

La Baie des Cochons : Le 19 avril 1961, les Cubains socialistes ont vaincu les mercenaires cubains à la solde des Américains venus s'opposer au nouveau régime.

La crise des missiles : En octobre 1962, les États-Unis s'engagent à ne pas attaquer Cuba si l'URSS accepte de retirer ses missiles de l'île crocodile. Cette crise « a confirmé l'idée de Fidel selon laquelle si Cuba n'a pas de missiles atomiques, elle possède, en revanche, "des missiles moraux à longue portée qui ne peuvent être démantelés et ne le seront jamais" » (Cantón Navarro, 2001, p. 232).

²⁷ Communication personnelle avec l'auteur.

correspondant aux critères des politiques culturelles de l'État. L'institution idéologique gère l'ordre symbolique, le langage littéraire et ses représentations de telle sorte que la littérature cubaine insulaire ne jouit pas d'un statut pleinement autonome. (Deblois, 2002, p. 8.)

Le politique est fortement lié au culturel, dans une logique d'interdépendance. D'ailleurs, Fernández appuie cette proximité entre art et politique :

Il y a une phrase qui définit la culture cubaine, une très belle phrase de Fidel qui dit: « Dans la révolution, tout; contre la révolution, rien. » Et ceci est très clair et signifie que dans la révolution, les formes, les styles, l'expression peu importe ce qu'elle est sont admises; à l'extérieur de la révolution, pas même l'expression la plus élaborée, parfaite ou belle ne peut être acceptée. Elle ne doit pas être acceptée puisque nous, nous faisons partie d'un monde qui se réalise, qui s'efforce de réussir, et tout ce qui contribue à détruire ce monde, à menacer ce monde, à créer une perte de confiance en ce monde, je crois que c'est nuisible. Et je ne crois pas que ce rôle misérable d'être ce bas représentant, ce diable qui sabote tout, corresponde au poète, qu'il soit révolutionnaire ou non.²⁸ (Font, 1979, p. 43.)

Fernández est récipiendaire du Prix national de littérature de Cuba et du Prix Casa de las Américas pour son roman *Los niños se despiden*. Il s'inscrit donc pleinement dans cette politique culturelle. L'idéal révolutionnaire est donc fortement mis en scène dans son roman, notamment par des références textuelles à certains écrits de José Martí, par la description de l'exploitation sous l'occupation américaine et par les valeurs socialistes véhiculées par Lila dans la nouvelle société à construire qui est Sabanas :

Nous savons que le navire va de l'avant...

Rien ne l'arrêtera. Rien ne le fera revenir jeter l'ancre dans la mer des Caraïbes.

²⁸ « Hay una frase que defina la cultura cubana, una frase bellísima de Fidel que dice: " Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada." Y esto está muy claro, quiere decir, dentro de la revolución, las formas, los estilos, la expresión cualquiera que ella fuese es admitida, fuera de la revolución ni aún la expresión más elaborada, perfecta, bella deben ser aceptadas. No debe ser aceptada puesto que nosotros nos movemos en un mundo que se realiza, que se esfuerza en lograrse, y todo lo que contribuya a destruir ese mundo, a amenazar ese mundo, a crear una desconfianza de ese mundo, yo creo que es dañino, y no creo que corresponda al poeta, poeta revolucionario o no, no le corresponde ese papel miserable, de ser el pequeño agente, del diablo que pone la pezuña y el azufre en todo. »

Les terres ont été distribuées comme le voulait Martí. Elles seront à ceux qui les travaillent comme le voulaient les morts qui suivirent Martí, elles seront pour tous.

Parce que voici venu le jour de la liberté, le jour de l'instruction, le jour de la santé, le jour des récoltes...²⁹ (EFA, p. 355.)

La proue du navire fonce vers l'avant, vers le futur prometteur où les valeurs chères à la Révolution (liberté, éducation, santé et propriété) sont clairement énoncées. C'est un temps-zéro qui marque ce passage puisqu'il est question d'un nouveau jour, d'un départ sur de nouvelles bases. Nous y reviendrons plus en détail lorsque nous aborderons, au dernier chapitre, le discours utopique. En outre, la présence indigène, caractéristique du continent latino-américain, est aussi peinte dans le roman par l'apologie de l'Indien et la filiation qu'entretient Alejandro à ces premiers habitants de l'île :

Après avoir vu tant de choses, je ne doute pas que nous soyons les Indiens. Je suis indien et Ianita³⁰ est indienne. Si je crois être autre chose parce que tous ces gens de là-haut étaient espagnols et nobles et chevaliers errants et conquérants et colonisateurs, je suis un grand nigaud. Si Ianita croit ne pas être indienne parce que ses ancêtres étaient rois et prêtres et sorciers, [...] et parce qu'ils ont semé toute la canne qu'il y a dans le pays, et l'ont coupée, et moulue, et qu'ils ont enduré les coups de fouet et les morsures de chiens et les chaînes, [...] si elle croit qu'à cause de cela, elle n'est pas indienne, elle est encore plus bête que moi. Les choses ne seront plus jamais comme avant, comme lorsqu'elles appartenaient aux Indiens, mais nous autres, maintenant et à jamais, nous serons comme eux, tous indiens, pas galiciens, ni polonais, ni maures, ni noirs, ni américains, mais indiens. Tous *siboneyes*, *tainos* et *guanajatabeyes*³¹. Et celui qui ne voudra pas être indien, qu'il s'en aille où ça lui chante, mais qu'il nous laisse être indien.³² (EFA, p. 66.)

²⁹ « Sabemos que el barco sigue hacia adelante...

Nada lo detendrá. Nadie lo hará volver a anclar en el Caribe.

Las tierras han sido repartidas como quería Martí. Serán de quienes las trabajan como querían los muertos que siguieron a Martí. Serán para todos.

Porque éste es el día de la libertad, el día de la enseñanza, el día de la salud, el día de la cosecha... » (ND, p. 485.)

³⁰ Ianita est la servante noire de la maison familiale.

³¹ « *Taino*, [*siboneyes*,] *guanajatabey* : Noms d'ethnies indiennes habitant à Cuba à l'arrivée des Espagnols. [N.d.T.] »

³² « Después de ver tantas cosas no tengo ninguna duda de que los indios somos nosotros. Yo soy indio y Ianita es india. Si yo creo que soy otra cosa porque toda esa gente que está allá arriba eran españoles y nobles y caballeros andantes y conquistadores y colonizadores, soy un gran bobo. Si Ianita

Selon Alejandro, tous les Cubains relèvent de ces premiers occupants du territoire. Cette filiation aux autochtones, propre à l'appropriation du passé chez les collectivités d'Amérique latine, prend dans le roman toute son importance puisque c'est ce groupe ethnique qui supplante tous les autres, qui nous fait Cubains. L'apologie de l'Indien ramène aussi aux temps idylliques d'avant l'arrivée des Espagnols (et par conséquent des esclaves africains), temps où chacun était libre. En somme, les exemples tirés du corpus témoignent des stratégies d'appropriation de la mémoire collective cubaine élaborées précédemment. L'adhésion aux premières nations ou le temps-zéro d'une Révolution marque l'imaginaire de cette collectivité, ce qui se perçoit amplement dans la prose de Fernández.

Pour finir, remarquons que les formes d'appropriation de la mémoire collective se développent selon un axe temporel et un axe spatial. D'une part, les stratégies évoluent à travers le temps pour répondre plus adéquatement aux nouvelles réalités de la collectivité neuve : les institutions se développent, le désir d'autonomie se fait plus pressant, l'indépendance des uns se répercute sur le désir des autres, etc. Selon les années et les conjonctures, c'est un va-et-vient entre rupture et continuité, entre tradition et modernité, entre changement et adhésion. Dans tous les cas, l'axe temporel joue un rôle de premier plan dans la construction de l'imaginaire. D'autre part, l'espace y joue aussi un rôle déterminant. Les collectivités ont rapidement compris qu'elles devaient s'adapter au nouveau territoire et à ses premiers habitants. L'Amérique n'est pas la terre vierge que les premiers colonisateurs pensaient avoir découverte. Par conséquent, il devint impossible (ni toujours souhaitable) de reproduire intégralement le modèle métropolitain. Adaptation et créativité ont été les mots d'ordre pour toutes ces collectivités. S'approprier le territoire, retrouver ou créer une mémoire longue sont autant de défis pour ces nations en construction. Nous pouvons dès maintenant avancer que ces stratégies d'appropriation de la mémoire collective propres au

cree que no es una india porque sus remotos eran reyes y sacerdotes y magos [...] y porque sembraron toda la cana que hay en el país y la cortaron y la molieron y aguantaron latigazos y mordidas de perros y cadenas, [...] si ella cree que por eso ella no es india, es mucho mas boba que yo. Las cosas nunca volverán a ser como antes, como cuando eran de los indios, pero nosotros por una vez y para siempre seremos como ellos, todos indios, sin gallegos, ni polacos, ni moros, ni negros, ni americanos, sino indios. Todos siboneyes, taínos y guanajatabeyes. Y el que no quiera ser indio que se vaya a donde le dé su realísima gana, pero que nos deje ser indios. » (ND, p. 89-90.)

Nouveau Monde influencent largement la prose de nos deux romanciers qui adhèrent à ces stratégies ou les transforment. Que ce soit Cuba ou le Québec, ces collectivités ont construit leur imaginaire dans la rupture ou la continuité, et les textes littéraires à l'étude sont porteurs de ces marques stratégiques, comme vous venons de le voir. Littérature et mémoire collective sont donc liées par une relation d'interdépendance : la première servant de support à la deuxième qui, elle, lui sert de muse. Kohut ([2003-2004]) établit un lien semblable en affirmant que :

[I]a mémoire collective se manifeste dans l'ensemble des traditions orales et écrites, dans les expressions artistiques et culturelles, ainsi que dans les objets d'usage courant. Ainsi, la littérature constitue seulement une partie de la mémoire collective, mais nous pouvons dire qu'il s'agit d'une partie privilégiée.³³ (p. 12.)

La littérature a donc un statut privilégié lorsqu'il est question de mémoire collective. La prochaine section approfondira ces liens entre mémoire et texte sous un angle différent de celui abordé jusqu'à maintenant.

1.2 L'intertextualité ou les traces discursives de la mémoire

Pour aborder ces liens entre mémoire et texte, rappelons les sages paroles d'un écrivain et ethnologue malien : « Chaque vieillard qui meurt en Afrique est une bibliothèque inexplorée qui brûle. » (Kohut, [2003-2004], p. 12.) Amadou Hampâté Bâ résume bien l'importance du savoir et de sa transmission pour sauvegarder la mémoire d'un peuple. Dans les cultures où l'oralité est le principal mode de transmission de la mémoire, ces collectivités peuvent se heurter à un problème majeur : ce qui n'est pas communiqué est perdu à jamais, à l'image de cette bibliothèque qui brûle. C'est pourquoi il est indéniable que l'écriture a un rôle primordial à jouer dans la transmission de la mémoire d'une société. C'est elle qui permet d'inscrire dans un cadre permanent les récits historiques, légendaires et culturels d'une collectivité : l'écriture se retrouve en quelque sorte garante de la mémoire collective,

³³ « La memoria colectiva se manifiesta en la totalidad de las tradiciones orales y escritas, en las expresiones artísticas y culturales, así como en los objetos de uso diario. La literatura constituye, por ende, sólo una parte de la memoria colectiva, si bien podemos decir que se trata de una parte privilegiada. »

elle assure à ces récits une pérennité. En ce sens, Régine Robin affirme que « [l]a littérature n'a donc pas de véritable statut. Tantôt elle n'est pas crédible, tantôt, au contraire, elle est ce qui fait "mémoire culturelle", ce qui enregistre un événement dans la longue durée. » (Robin, 1989, p. 37).

Bien qu'elle ne soit pas toujours « crédible », – par l'aspect fictionnel qui caractérise toute production littéraire – la littérature porte en elle des traces mémorielles. Comme l'écriture témoigne d'une mémoire collective et personnelle, il est donc indispensable de se pencher sur les marques discursives de cette mémoire. Quelles sont les traces de la mémoire collective que le texte donne à découvrir? Ou encore, comment s'articule cette mémoire à l'intérieur du texte littéraire? L'intertextualité nous semble être l'outil privilégié pour traiter de ces questions puisque « [si] la littérature est essentiellement intertextuelle, ce n'est pas seulement parce que toute écriture prend acte de l'ensemble des textes écrits, mais aussi parce qu'elle se situe de plain-pied avec la totalité des discours qui l'environnent » (Piégay-Gros et Bergez, 1996, p. 12). Cette explication sommaire nous montre qu'un texte se situe par rapport à d'autres textes et en fonction des discours et valeurs contemporains à l'écriture de l'œuvre. Et comme nous avons dit plus tôt que la littérature constituait une partie privilégiée de la mémoire collective, nous comprenons que l'intertextualité, et plus précisément son traitement, témoigne de la mémoire d'un groupe d'individus dans une sphère culturelle précise. L'intertextualité, c'est en quelque sorte la mémoire d'un texte qui constitue, par voie de conséquence, la mémoire d'un peuple.

1.2.1 Définitions

Selon Angenot (1983), le mot *intertexte* « varie d'un chercheur à l'autre en extension et en compréhension (corrélativement à la conception que ce chercheur a du *texte* lui-même) » (p. 138). Ainsi, cette notion-clé de la littérature a servi autant les théoriciens psychanalytiques et socio-critiques que ceux dont les travaux portent sur la réception du texte littéraire. Voyons tout d'abord une définition que propose Kristeva à partir des travaux de Bakhtine :

[L]e mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de

rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. (Kristeva, 1978. p. 85.)

Chaque texte se construit donc à partir d'autres textes et aucun texte n'est complètement « autonome ». Les intertextes peuvent être définis comme l'ensemble des textes convoqués qui permettent l'écriture d'un nouveau texte. Pour Jenny (1976), l'intertextualité est à la base même de la lecture et de la compréhension d'une œuvre par le lecteur :

Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue. De fait, on ne saisit le sens et la structure d'une œuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes, eux-mêmes abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant. (p. 257.)

À la lumière de ces définitions, le lien entre mémoire et texte est d'autant plus évident : les intertextes sont en quelque sorte la mémoire du texte qu'il nous est donné à lire. Et comme ces intertextes s'inscrivent en fonction des discours d'une aire culturelle, d'une époque ou d'une idéologie particulières, ils constituent des marques indéniables de la mémoire collective. Traiter de l'intertextualité dans un travail sur la mémoire collective se révèle donc incontournable. Alors que nous avons vu au tout début du chapitre comment l'histoire des collectivités neuves influençait l'appropriation de la mémoire collective de ces « nouveaux » peuples, nous verrons maintenant comment le texte littéraire recèle les traces discursives de cette mémoire.

Évidemment, faire une analyse intertextuelle ne se limite pas à la traditionnelle critique des sources. Cette méthode, qui consiste à faire la généalogie de l'œuvre en retrouvant les emprunts, citations et allusions aux textes antérieurs, est plutôt pauvre en interprétation et relève davantage de la mémoire personnelle de l'auteur que de celle de sa collectivité (Piégay-Gros et Bergez, 1996). Il faudra prendre garde à ne pas tomber dans ce piège. Naturellement, il va de soi que relever ces emprunts, citations et allusions fait partie du travail intertextuel, mais n'en constitue qu'une étape, c'est-à-dire la cueillette des données. Par la suite, c'est l'analyse du *traitement* des intertextes qui donne toute la valeur à une étude de ce type. Il est primordial d'analyser les liens entre les textes convoqués, leur raison d'être

et la signification de leur présence dans le corpus. Comment s'articulent ces intertextes entre eux? Sont-ils déconstruits, parodiés? Leur sens premier est-il modifié, travesti? Et dans quel but telle figure historique, mythique ou littéraire est-elle évoquée? Nous nous devons de garder en mémoire certaines de ces questions pour bien détacher les enjeux de l'analyse intertextuelle de notre corpus.

Nous avons réalisé notre étude intertextuelle en trois temps. Tout d'abord, nous avons relevé les intertextes dans chacun des deux romans. Puis, nous les avons regroupés en quatre catégories dominantes, soit les intertextes religieux, mythiques, historiques et culturels. Nous avons privilégié ces catégories afin de limiter l'étendue de notre recherche et parce qu'elles sont présentes dans les deux romans, mais de façon, nous le verrons, complètement différente. Enfin, nous avons analysé leur fonction dans le récit et le traitement qu'en faisaient les deux auteurs. Il va sans dire que nous avons élagué plusieurs intertextes puisque, d'une part, nous ne voulions pas tomber dans la critique des sources et, d'autre part, parce que les intertextes sont beaucoup trop nombreux pour être confinés à un seul chapitre du présent mémoire, notamment dans l'œuvre de Fernández. Qui plus est, la loupe utilisée pour analyser ces intertextes est celle de l'appropriation de la mémoire collective, rappelons-le, ce qui nous a obligée à sélectionner les plus significatifs pour notre démonstration (en proposant au lecteur intéressé par l'analyse intertextuelle de contribuer à la recherche en continuant le travail déjà entamé).

1.2.2 Les intertextes religieux

Les références religieuses sont nombreuses dans les deux romans. Chaque auteur reprend des passages ou des personnages de la tradition religieuse dont il est issu, en les travestissant, les modifiant ou les valorisant. En ce qui concerne le Québec de Hébert, il est catholique et les références bibliques en témoignent largement³⁴. Hébert inscrit de plain-pied

³⁴ Dans une entrevue d'André Vanasse (1982), Hébert reconnaît cette influence marquante de la Bible : « Personnellement, je crois que tout ce côté religieux chez moi, tout ce côté « parole » de la Bible m'a apporté beaucoup. C'est peut-être l'œuvre qui m'a marquée le plus... » (p. 444.)

son roman dans la tradition biblique par le titre même de son œuvre qui renvoie au premier de tous les jardins du monde, un « Eden sur terre » (Pestre de Almeida, 1996, p. 23) :

Quand le pommier, ramené d'Acadie par M. de Mons, et transplanté, a enfin donné ses fruits, c'est devenu le premier de tous les jardins du monde, avec Adam et Ève devant le pommier. Toute l'histoire du monde s'est mise à recommencer à cause d'un homme et d'une femme plantés en terre nouvelle. (*PJ*, p. 77.)

Ici, les premiers colons, Marie Rollet et Louis Hébert, prennent les traits des figures bibliques d'Adam et d'Ève pour témoigner de l'origine noble et même divine de la nouvelle colonie. Falardeau (1997) indique que le texte religieux n'est pas convoqué pour témoigner de la faute, du péché originel, mais bien pour exprimer la pureté de cette terre vierge et, par extension, les origines tout aussi pures de ce premier couple planté, comme un arbre, « en terre nouvelle ». La mémoire de Flora Fontanges relève du traumatisme, et les références au paradis terrestre viennent corroborer son désir de retrouver ce temps idyllique de l'origine, temps où la mémoire n'existait pas : « C'est dans la solitude de la nuit de la rue Sainte-Anne que de grands pans de mémoire cèdent alors qu'elle est couchée dans le noir, livrée, pieds et poings liés, aux images anciennes qui l'assaillent avec force. » (*PJ*, p. 127.) À plus d'une reprise dans le roman, la mémoire est décrite comme des chaînes qui la tiennent prisonnière (*PJ*, p. 123), comme une force à laquelle il est impossible de résister (*PJ*, p. 123). Pour Flora Fontanges, la mémoire est envahissante, contraignante, douloureuse, voire intolérable. L'intertexte religieux du Jardin d'Eden représente le temps idyllique des origines, sans mémoire, auquel la comédienne aspire. C'est pour cette raison qu'il a une importance toute particulière dans le roman : ces références bibliques témoignent à la fois d'une mémoire collective à la recherche de ses longues racines et d'une mémoire personnelle, celle de Flora Fontanges, qui tente aussi de s'inscrire dans la longue-durée. L'intertexte du jardin d'Eden, par la pureté qui le caractérise, répond aux exigences de ces deux types de mémoire : il propose à une nouvelle collectivité des origines s'ancrant dans une longue tradition assumée et propose à la comédienne un temps idyllique où la mémoire est exempte de souvenirs puisqu'elle se situe à l'origine.

La religion à Cuba, au contraire, ne relève pas d'une seule tradition, mais allie plutôt catholicisme et cultes africains dans un syncrétisme propre aux Caraïbes. D'ailleurs, Fernández reconnaît cette culture syncrétique caractéristique du Cubain : « [...] je m'intéresse

à la culture cubaine, à la culture dans toutes ses dimensions. De la fusion entre l'homme venu d'Espagne et l'homme venu d'Afrique est né cet être que nous sommes, nous, les Cubains.³⁵ » (Bejel, 1989, p. 68.) Par conséquent, des intertextes yoroubas et bibliques sont présents dans *Los niños se despiden*. Voyons dans l'extrait suivant tiré de la visite d'Alejandro à la maison de prostitution, nommée le « kiosque », comment la figure de Oshún (déesse yorouba) s'allie à celle de la Vierge Marie :

D'ailleurs, la véritable dame et maîtresse du kiosque, c'était Oshún, la Reine, la fleur du Soleil, la très sainte sacramentelle, l'Île [...] Cachi, noire, appétissante, charmante. Cachumba, capricieuse, vaniteuse, aguicheuse. Cacha, petite sorcière, écervelée, petite foldingue.³⁶ (EFA, p. 167-168.)

Cachi, Cachumba, Cacha sont des dérivés de Caridad, nom donné à la Vierge Marie (*Virgen de la Caridad*). Dans la *santería*, les dieux et déesses africains sont associés à un saint catholique, et à Oshún correspond la *Virgen de la Caridad* (Lachatañeré, 2004, p. 99). González (1968) voit aussi dans cet extrait ce syncrétisme entre la déesse yorouba, la Vierge et la femme. Il ajoute que le lecteur ne doit pas y percevoir un aspect profane sinon y « comprendre une relation particulière entre le croyant et son dieu, différente de celle d'un catholique [...] »³⁷ (p. 150). Nous voyons très bien par cet extrait que des figures emblématiques religieuses sont reprises et amalgamées pour montrer la réalité du culte cubain, sa spécificité. Pour favoriser la compréhension du lecteur non initié, il est à noter que la traductrice a ajouté au texte original des notes en bas de page pour expliquer certaines réalités cubaines dont, notamment, des indications sur les divinités yoroubas (EFA, p. 166).

³⁵ « [...] a mí sí me interesa la cultura cubana, la cultura en todas sus dimensiones. Todo lo que el hombre que vino de España y todo lo que el hombre que vino de África fundieron en este ser que somos nosotros los cubanos. »

³⁶ « Además la verdadera dueña y señora del quiosco era Oshún, la Reina, la flor del sol, Santísima, Sacramental, la Isla [...] Cachi, negrona, sabrososa, sandungona. Cachumba, caprichosa, alardosa, jacarandosa. Cacha, brujita, alborotadita, loquita perdida. » (ND, p. 226-227.) La traduction française évince en partie le rythme imposé par les sonorités semblables des adjectifs espagnols énumérés.

³⁷ « entender una relación peculiar entre el creyente y su dios, diferente a la católica [...] »

Un autre intertexte religieux se présente, mais ne relève plus cette fois du syncrétisme, mais d'un catholicisme perversi par l'écriture de Fernández. Alors que chez Hébert les références aux origines affirmaient l'idéal édénique, chez Fernández, convoquer, puis travestir le récit de la Genèse joue un tout autre rôle. Dans *Los niños se despiden*, les deux récits de la création sont abordés avec Lila dans le rôle de Dieu. La forme de son discours est le même que celui de la Bible, ce qui nous permet de reconnaître aisément l'intertexte, mais les paroles sont travesties. Comparons un extrait du roman à l'extrait biblique correspondant :

Lila dit ensuite : « Que l'ombre soit » et l'ombre fut et Lila vit que l'ombre était bonne car elle cachait le vide et l'uniformité de l'abîme, et elle fit du jour et de la nuit une seule et même ténèbre; et ainsi, ce soir-là et le matin suivant constituèrent le premier jour.³⁸ (*EFA*, p. 98.)

Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour. » (*La sainte Bible*, Gn, 1, 3-5.)

Nous voyons que le travail de l'intertexte ne se situe pas au niveau de la forme, mais bien du fond. Il y a interversion de la situation dramatique, pour reprendre les termes de Jenny (1976) : ce n'est plus la lumière qui est créée, mais bien l'ombre. Alors que Dieu construit le monde, Lila le détruit, jour après jour, en créant l'abîme. Il sera finalement reconstruit par la matérialisation de la plainte de Lila en énorme pierre qui se fragmentera en produisant le feu, puis les éléments chimiques. Ce n'est maintenant plus le récit biblique qui est à l'origine du monde, mais bien une théorie scientifique, le Big Bang, qui explique les débuts de l'humanité. Lila crée alors la femme et, de sa côte, l'homme (interversion, encore une fois). Les deux êtres ne resteront pas longtemps aux côtés de Lila. Ils seront punis pour s'être délectés de « l'aliment qui était destiné à [leurs] organes de reproduction³⁹ » (*EFA*, p. 103). Dans la Bible, c'est le serpent qui incite la femme à manger du fruit défendu. Dans le récit de Fernández, la femme confond le sexe de l'homme avec le serpent et s'en abreuve. L'intertexte biblique devient plutôt érotique sous la plume de Fernández, ce qui crée un

³⁸ « Dijo, pues, Lila : « Sea la sombra », y la sombra fue y vio Lila que la sombra era buena porque ocultaba el vacío y la uniformidad del abismo e hizo del día y de la noche una sola tiniebla; y así la tarde aquella y la mañana siguiente resultó el primer día. » (*ND*, p. 133.)

³⁹ « el alimento que estaba deparado a [sus] órganos de la generación » (*ND*, p. 140.)

travestissement quelque peu surprenant. À l'inverse du roman de Hébert où le jardin d'Eden était convoqué pour représenter les temps idylliques des origines, Fernández met plutôt l'accent sur la faute commise par l'homme et la femme et leur chute sur la terre. L'intertexte biblique est convoqué dans sa forme, mais son fond est complètement perverti. Sa subversion déstabilise la tradition, la critique :

Si l'intertextualité peut constituer une force de liaison, capable d'inscrire le texte dans une filiation d'œuvres, elle peut à l'inverse représenter une force de rupture qui met à mal la tradition, bafoue l'autorité des modèles et modifie profondément le statut et la nature du texte. (Piégay-Gros et Bergez, 1996, p. 135.)

Cette critique de la tradition biblique suppose un certain détachement des valeurs traditionnelles et pose un regard neuf vers de nouveaux horizons, vers le futur et non vers des origines idéalisées. Les personnages du roman ne s'inscrivent plus dans la tradition, mais la déconstruisent. Il est alors nécessaire de trouver un autre « texte fondateur » pour pallier ce vide. Ce texte fondateur se trouve dans un autre type d'intertexte, mythique celui-là, qui comblera l'espace laissé béant par le travestissement des textes fondateurs bibliques.

1.2.3 Les intertextes mythiques

Tout d'abord, définissons de façon générale le mythe :

[...] le mythe apparaît comme un rouage socioculturel grâce auquel une société dispose du fondement symbolique où elle puise les valeurs qui fondent ses solidarités, qui tendent des ponts entre les classes, les groupes ethniques, les genres, les générations, qui orientent et impulsent son devenir. Cette même source alimente la dynamique identitaire et la construction de la mémoire. (Bouchard et Andrès, 2007, p. 410-411.)

Le mythe est donc fondamental dans l'étude de la mémoire collective puisqu'il la construit, la modèle. Nous parlerons d'intertexte mythique lorsque des mythes fondateurs de la société québécoise et cubaine sont convoqués dans notre corpus. Nous verrons comment ils le sont et surtout à quelles fins les auteurs les insèrent et les transforment dans leur œuvre.

Le roman de Fernández est empreint d'un mythe fondateur de la société cubaine : la Révolution. Jamais explicitement nommé, mais fortement suggéré, l'archémythe révolutionnaire prend les traits de la fabuleuse cité de Sabanas. Il s'agit bien d'un archémythe

et non tout simplement d'un mythe puisque la Révolution est sans contredit une « [...] configuration particulière en vertu de laquelle les principaux mythes d'une société se replient sur une méta-proposition, un grand idéal qui les emporte ou les coiffe tous » (Bouchard et Andrès, 2007, p. 422). Sabanas a une place prépondérante dans le roman : elle relève autant de l'historique que de l'utopique, c'est-à-dire qu'elle prend racine dans le passé historique tout en jetant des ponts dans l'avenir. Ses récits de fondation sont chuchotés à l'oreille d'Alejandro par Lila, personnage mythique auquel nous reviendrons dans le chapitre suivant. Sabanas a été fondée en 1868⁴⁰ par des Cubains qui ont refusé de prendre position dans la guerre opposant les Cubains aux Espagnols. Ses origines sont donc très nobles et correspondent à un idéal qui n'est ni celui de l'Espagnol ni celui du Cubain révolutionnaire du XIX^e siècle, mais qui devient un nouvel idéal, une troisième « option » possible, celle de la paix et de la prospérité :

Ils partirent, Blancs de race pure, Nègres vieillissants d'une inébranlable loyauté envers leurs maîtres, et Mulâtres obéissants et confiants, ils partirent à la recherche de terres où ils pourraient fonder une communauté qui les éloignât des vicissitudes de la guerre. Les vieux Nègres moururent peu à peu en route, les vieux Blancs aussi. À Sabanas n'arrivèrent que les jeunes, les plus forts et les plus résolus, les plus orgueilleux et les plus obstinés.⁴¹ (EFA, p. 134.)

Ces Cubains de toutes origines ont choisi la paix, et le fait que seuls les jeunes arrivent à Sabanas indique l'idée d'un renouveau. Nous pouvons sans doute percevoir un autre mythe fondateur de l'Amérique, celui du Nouvel Adam, que nous aborderons davantage lorsque nous traiterons l'intertexte mythique dans *Le premier jardin*. Notons toutefois que ces Cubains qui arrivent à Sabanas sont empreints d'une force (celle de la jeunesse) pour fonder

⁴⁰ 1868, date historique, marque le début de la Guerre des dix ans pour libérer les Cubains du joug espagnol. Elle se soldera par un échec. En revanche, elle a renforcé le mouvement indépendantiste et consolidé la nationalité cubaine (Cantón Navarro, 2001).

⁴¹ « Salieron, blancos de pura raza, negros envejecidos, de inquebrantable lealtad a sus amos, y mulatos obedientes y confiados, en busca de tierras donde fundar una comunidad que los alejase de las vicisitudes de la guerra. Los negros viejos fueron muriendo en el camino, los blancos viejos también. A Sabanas llegaron sólo los jóvenes, los más fuertes y decididos, los más orgullosos y obstinados. » (ND, p. 181.)

cette nouvelle cité prometteuse. Sabanas représente aussi un projet utopique, dont la réalisation est possible dans l'avenir :

Car maintenant, moi je sais qu'on ne peut pas aller à Sabanas dans une caravelle, en remontant le Río de la Luna, mystérieux, fabuleux, merveilleux. Sabanas ne peut pas être conquise d'assaut, ni non plus à la faveur d'une promenade, par les membres d'une seule famille qui veulent pour eux-mêmes, seulement pour eux-mêmes, la tranquillité et la joie et la paix, l'abondance et le bien-être. Sabanas est comme un trésor que la terre conserve en tous lieux. Sabanas n'est pas un bourg abandonné, vide, mort. Sabanas, c'est quelque chose qu'il faut construire, bâtir, édifier et entretenir avec l'aide de tous, avec l'amour de tous, avec la générosité et le respect et la compréhension et l'humanité de tous.⁴² (EFA, p. 141.)

Sabanas est aussi à construire. Le projet révolutionnaire mentionné dans le roman se situe dans l'avenir, sous une forme utopique à laquelle nous reviendrons d'ailleurs dans le dernier chapitre. Le périple vers Sabanas prend parfois des allures d'épopée et devient ainsi un texte fondateur de la société du petit Alejandro. Il se caractérise par le temps-zéro dont nous avons parlé plus haut. Sans rejeter totalement le passé (les récits de la fondation de Sabanas participent à cette appropriation du passé), arriver à Sabanas devient un nouveau départ pour une nouvelle société. C'est ainsi que cet intertexte révolutionnaire participe à l'appropriation de la mémoire collective. À partir de l'extrait présenté ci-haut, nous voyons qu'Alejandro ne s'approprie pas le projet révolutionnaire du premier coup. Une première tentative sur le Río de la Luna avec sa famille se solde par un échec. Il doit apprendre à définir ce projet de société et à s'approprier cet élément constitutif de sa mémoire collective. Une grande partie du roman constitue justement ce travail d'Alejandro pour reconnaître le projet révolutionnaire proposé par Lila. L'écriture et les récits chantés par Lila au crépuscule le serviront dans ce travail d'appropriation. En somme, *Los niños se despiden* reprend les valeurs originales du texte révolutionnaire (réalité à construire par tous et pour tous) mais y ajoute des éléments

⁴² « Porque ahora yo sé que a Sabanas no se puede ir en una carabela remontando el río de la Luna, misterioso, fabuloso, maravilloso. A Sabanas no la toman por asalto, ni tampoco en una excursión, los miembros de una sola familia que quieren para sí, sólo para sí, la tranquilidad y la alegría y la paz, la abundancia y el bienestar, por muy justo que sea ese deseo y por muy buenas que sean sus intenciones. Sabanas es como un tesoro que guarda la tierra en todos los lugares. Sabanas no es un pueblo abandonado, vacío, muerto. Sabanas es algo que hay que construir, edificar, levantar y sostener con la ayuda de todos, con el amor de todos, con la generosidad y el respeto y la comprensión y la humildad de todos. » (ND, p. 191-192.)

épiques et fabuleux pour construire un nouveau texte fondateur dans la mémoire collective. C'est ce texte que Alejandro tente de s'approprier, notamment par l'écriture, long processus auquel nous nous attarderons dans le chapitre suivant (2.3.4).

Revenons pour l'instant au mythe du Nouvel Adam tel que convoqué et transformé dans *Le premier jardin*. Selon Bernd (2007),

[I]a récurrence de cette figure dans les imaginaires américains suggère l'apparition à chaque nouvelle époque historique d'un homme primordial, d'un messie, d'un ancêtre mythique qui se présente comme synthèse et comme promesse de recommencement et d'amélioration des conditions de vie de la collectivité. (p. 25.)

Cette figure adamique peut prendre les traits du nouveau-né, figure privilégiée du recommencement. Dans le roman de Hébert, ce n'est pas un nouveau-né qui représente cette « promesse de recommencement », mais bien Marie Rollet et Louis Hébert⁴³, les premiers colons « plantés en terre nouvelle » (*PJ*, p. 77). Le mythe s'adapte au contexte historique de la nouvelle colonie : ce n'est plus uniquement la figure d'Adam qui est convoquée, mais aussi et surtout celle d'Ève, incarnée par Marie Rollet. Rapidement, la figure adamique sera évincée pour donner tout l'espace à Ève. Le mythe du Nouvel Adam se transforme alors en mythe de la Nouvelle Ève. Alors que Flora Fontanges et Raphaël appellent les filles du Roi, la figure d'Ève se confond à celle de ces courageuses jeunes filles qui ont entrepris la traversée de l'Atlantique « pour venir vers nous qui n'existions pas encore, pour nous sortir du néant, et de l'odeur de la terre en friche » (*PJ*, p. 100). Le « néant », la « terre en friche » sont autant de termes pour désigner le nouveau pays à construire. La figure d'Ève, tantôt incarnée par Marie Rollet, tantôt fragmentée en toutes les filles du Roi venues en Amérique⁴⁴, représente le recommencement sur cette nouvelle terre, la promesse d'une nouvelle vie. Ce mythe a donc subi des modifications au moment de sa réécriture pour s'adapter à la réalité historique des Amériques. Il propose à Flora Fontanges de convoquer « notre mère Ève » (*PJ*,

⁴³ Falardeau (1997) nous fait remarquer que l'arrivée de Marie Rollet et Louis Hébert en Amérique constitue « un des grands mythes fondateurs de la nation canadienne-française » (p. 561). C'est donc un deuxième mythe fondateur qui est convoqué par l'évocation de ces personnages.

⁴⁴ D'ailleurs, pour Rea (1997), les filles du Roi représentent « the thousand faces of Eve » (p. 24).

p. 100) et d'essayer de retrouver ses origines, elle qui en est complètement dépourvue puisque abandonnée dès ses premiers pleurs :

Que les filles du Roi retombent en poussière, pense Flora Fontanges, laissons les mortes ensevelir les mortes. Inutile de chercher parmi les mères du pays la mère qu'elle n'a jamais connue. Orpheline dès le premier cri et la première respiration, Flora Fontanges n'a que faire ici, parmi les filles du Roi, ressuscitées grâce à la fantaisie d'un étudiant en histoire et d'une vieille femme dépossédée de sa propre mère, depuis la nuit des temps. (*PJ*, p. 100.)

Retrouver une figure emblématique et s'inscrire dans sa *filliation* (Roy, 2003), tel est le projet de Flora Fontanges. Il est plus approprié de parler de filliation avec deux « l » puisque l'aspect féminin a, pour la comédienne, toute son importance dans la recherche d'une généalogie. Le mythe de la Nouvelle Ève est donc déterminant pour le nouveau pays, d'une part, et pour Flora Fontanges, d'autre part. Il propose d'inscrire le nouveau pays dans un paradigme de recommencement, de promesse, d'espoir; il apporte à Flora Fontanges la possibilité de retrouver une mère primordiale, de s'inscrire dans une lignée alors qu'elle en est dépourvue.

Les intertextes mythiques que nous avons abordés dans cette section ont chacun un rôle précis dans l'appropriation de la mémoire collective. Dans le roman cubain, reprendre l'archémythe révolutionnaire en lui donnant une allure d'épopée mythique par des éléments fabuleux tels la fondation de Sabanas ou le Río de la Luna permet à Alejandro de mieux définir le projet révolutionnaire, puis, au dernier chapitre, de le réaliser. Ainsi, le texte révolutionnaire est peu à peu assumé par le garçon, qui en définit les enjeux, la façon de réaliser ce « voyage », c'est-à-dire la façon de bâtir cette société d'égalité et de fraternité. Dans *Le premier jardin*, le mythe du Nouvel Adam est transformé en mythe de la Nouvelle Ève pour permettre à Flora Fontanges de s'inscrire dans une longue généalogie au féminin, celle de sa collectivité. D'un point de vue collectif, pour la nouvelle colonie, ce mythe apporte la promesse de recommencement en terre d'Amérique; d'un point de vue individuel, pour Flora Fontanges, le mythe lui permet de s'approprier des ancêtres qu'elle n'a pas. Chez Hébert particulièrement, mémoire individuelle et collective sont en constant dialogue. Les chapitres suivants continueront à faire état de ces liens puisqu'il est impossible d'aborder un type de mémoire sans étudier l'autre.

1.2.4 Les intertextes historiques

Plusieurs événements ou personnages marquants sont mis en scène dans les deux romans. En ce qui concerne l'histoire cubaine, certains ont été mentionnés en 1.1.2. Dans *Los niños se despiden*, diverses allusions à des faits historiques ou à des personnages-clés de l'histoire du pays sont introduits dans le roman. Notamment, mentionnons les allusions à José Martí, à Carlos Manuel de Céspedes (*EFA*, p. 137) et à Fidel Castro (*EFA*, p. 396), appelé « Fiel » (*ND*, p. 541) dans la version espagnole. Les grands mouvements indépendantistes sont aussi mentionnés – la guerre des dix ans, la Révolution – mais aussi les périodes plus noires, telles la colonisation, l'occupation américaine. Le roman est en quelque sorte une fresque historique dont les événements sont choisis avec soin par l'auteur. Les grandes figures révolutionnaires, les luttes pour l'indépendance, l'oppression ou les injustices vécues antérieurement y sont présentées de façon à justifier le projet révolutionnaire. Ainsi, au fur et à mesure que le petit Alejandro prend conscience de l'injustice qui a jalonné l'histoire de son peuple et s'associe aux figures emblématiques de son pays, le projet révolutionnaire se concrétisera et aboutira par le voyage métaphorique des îles qui se déplacent et se meuvent vers Sabanas. Ces intertextes historiques ont donc une place prépondérante dans le roman puisqu'ils permettent à Alejandro de renouer avec la mémoire de sa collectivité. Leur choix et leur traitement sont aussi très significatifs : les événements sont montrés de façon à appuyer et justifier la cause révolutionnaire. L'oppression, l'injustice, les figures héroïques de l'indépendance, les dates convoquées participent d'une mémoire collective caractérisée par le temps-zéro d'une révolution et sont soigneusement choisis et valorisés pour justifier la nouvelle société qui naîtra de ce temps-zéro.

Chez Hébert, l'histoire du pays est aussi relatée, mais l'accent n'est plus mis sur les figures emblématiques du passé ou les événements glorieux des ancêtres, mais plutôt sur ce que l'on appelle la « microhistoire » (Andrès, 2007, p. 8). Un fait divers a inspiré l'écriture du *Premier jardin*⁴⁵. Le 14 décembre 1927, un feu se déclenche à l'hospice St-Charles, à

⁴⁵ Ce n'est pas la première fois qu'un fait divers inspire la prose de Hébert : l'écriture de *Kamouraska* avait aussi suivi une telle démarche.

Québec, faisant entre 32 et 36 victimes, selon les sources⁴⁶. Les noms des petites victimes mentionnés dans le roman (*PJ*, p. 127-128) sont pour la plupart véridiques. Ce fait divers devient ainsi, pour l'écrivaine, un prétexte (et un pré-texte) à l'écriture. Ces petites orphelines entrent dans l'histoire, sous la forme du « cortège⁴⁷ » au même titre que les filles du Roi (*PJ*, p. 99, 103, 106). La grande histoire côtoie la petite histoire; des événements historiques tels que la défaite des Plaines d'Abraham, l'arrivée des premiers colons, la Conquête anglaise s'entremêlent avec les récits des bonnes, des filles du Roi, des nonnes, des orphelines de l'hospice St-Louis dans une hiérarchie inversée, c'est-à-dire que la microhistoire devient plus importante que la grande, contredisant « le présupposé qui consiste à fonder l'Histoire à partir d'événements historiques dignes de mémoire, excluant par là même tous les événements jugés indignes d'être recueillis » (Ancrenat, 2002, p. 10). Ajoutons aussi que les textes historiques sont parfois convoqués dans le roman comme matériau à la théâtralisation. Pour Flora Fontanges et Raphaël, un document historique des possessions de Renée Chauvieux⁴⁸, morte dans la neige, constitue les indications scéniques pour ressusciter la jeune fille du Roi : « Cette fois-ci, Shakespeare ne porte plus Flora Fontanges. Il s'agit d'un tout petit texte, sec comme le Code civil. » (*PJ*, p. 105.) Encore ici, le texte de Shakespeare et un document civil d'une fille du Roi morte dans l'anonymat se situent sur le même plan : les deux peuvent porter également la comédienne. En somme, les textes historiques convoqués permettent à Flora Fontanges de renouer avec la mémoire de sa collectivité, de sa collectivité féminine. Une place importante est redonnée à ces obscures héroïnes de l'histoire, celles qui, sans Flora Fontanges et Raphaël, resteraient dans l'oubli. Comme le dit Ancrenat (2002), « ce qui relevait de l'anecdote, du fait divers vite classé, est replacé au cœur de l'Histoire » (p. 24).

⁴⁶ Voir, à ce sujet, les articles publiés dans *Le Devoir* entre le 15 et le 29 décembre 1927.

⁴⁷ Nous reviendrons à cette notion de cortège dans le dernier chapitre. Pour l'instant, mentionnons seulement qu'il désigne « tout mouvement, événementiel et figuré, de défilement » (Mitchell et Côte, 1991, p. 451). Nous référons ainsi à l'énumération, sous forme de liste, des noms des filles du Roi ou des orphelines de l'hospice.

⁴⁸ Falardeau (1997) nous informe que l'inventaire décrit correspond mot pour mot à celui de Madeleine Fabrecque, une fille du roi décédée en 1659.

1.2.5 Les intertextes culturels

Chez les deux auteurs, les références culturelles sont très nombreuses autant sous la forme d'auteurs cités que d'extraits d'œuvres littéraires intégrés dans les romans. C'est chez Fernández que le traitement est le plus éclaté. Éclaté au sens où les références populaires tels des acteurs américains, des chanteurs ou encore des personnages de dessins animés côtoient des références canoniques comme les textes de José Martí, des poèmes de Hart Crane ou des extraits de Ezra Pound. La hiérarchie conventionnelle entre culture savante et culture populaire vole en éclats. Nous ne ferons pas l'inventaire des sources culturelles convoquées puisqu'elles sont trop nombreuses et que leur accumulation n'apporte que peu d'intérêt à l'étude intertextuelle. Nous pouvons toutefois avancer qu'il n'existe pas de hiérarchie dans la convocation des textes, mais chacun semble avoir trouvé sa place dans le roman pour former un tout avec les autres intertextes qu'il côtoie. Les références aux chanteurs, acteurs, actrices et dessins animés américains foisonnent dans le roman cubain : Alejandro et ses sœurs jouent à être des acteurs de ciné; des personnages de dessins animés tels Woody Woodpecker, Bugs Bunny et le Cowboy Solitaire (*EFA*, p. 34; *ND*, p. 46) deviennent le personnel d'encadrement de la centrale sucrière lors de sa fondation. Ce travestissement, sur le mode satirique, pervertit la notion d'autorité que devrait avoir le personnel de la centrale et constitue une critique de la domination américaine. L'extrait suivant critique aussi la société américaine de l'époque :

Manhattan est la capitale de n'importe quel pays noir d'Afrique, noir comme la voix de Paul Robeson, Franky Lane et Mahalia Jackson, Bessy Smith, Al Jolson, Ella Fitzgerald, Judy Garland, Frank Sinatra et Ma Rainey, et en eux tous se trouve la voix de Mamie Desdoumes de New Orleans, « that hustlin'woman » de Perdido Street, et, tous, tous, tous sont noirs. Federico l'a su, Federico l'a vu avec ses yeux d'enfant effrayé. Manhattan est noire comme Ianita et Aurora, mais elle n'est pas à eux, elle n'est à personne, et vivre à Manhattan c'est comme de ne pas vivre, comme d'être mort.⁴⁹ (*EFA*, p. 260.)

⁴⁹ « Manhattan es la capital de cualquier país negro de Africa, negro como la voz de Paul Robeson, Franky Lane y Mahalia Jackson, Bessy Smith, Al Jolson, Ella Fitzgerald, Judy Garland, Frank Sinatra y Ma Rainey, y en todos ellos están la voz de Mamie Desdoumes de New Orleans, « that hustlin'woman » de Perdido Street, y todos, todos, todos son negros. Federico lo supo, Federico lo vio

L'énumération – technique largement employée dans le roman – des chanteurs noirs américains se juxtapose au poète espagnol Federico García Lorca⁵⁰, mais aussi aux deux servantes noires de la maison familiale, Ianita et Aurora. Les références sont hétéroclites et aucune ne semble avoir plus d'autorité qu'une autre. *Los niños se despiden* est composé de multiples références et d'allusions comme celles présentes dans l'extrait cité. Elles constituent la mémoire d'Alejandro dans le sens où il n'y a pas de sélection des éléments cités, ils sont tous présents, autant ceux relatifs à l'enfance comme les acteurs de ciné ou les personnages de dessins animés que ceux qui relèvent des textes littéraires canoniques connus plus tard. Tous ces intertextes participent à la mémoire personnelle du protagoniste tout en relevant de sa mémoire collective. En effet, l'ensemble des références mentionnées correspond à une mémoire qui est propre à celle du petit Alejandro, certes, mais dont il puise les sources dans une mémoire plus large puisque chaque référence est partagée par sa collectivité.

Hébert puise plutôt ses références culturelles dans les grands textes de la littérature. Alors que la microhistoire était mise au premier plan lorsqu'il était question d'intertextualité historique, les auteurs ou extraits d'œuvres littéraires sont marqués par une tradition bien établie. Les intertextes sont identifiables par l'utilisation de l'italique pour mettre en relief un extrait de poème ou de roman ou encore par la citation directe d'auteurs ou de pièces de théâtre. Les rôles joués par Flora Fontanges au cours de sa carrière relèvent tous de pièces marquantes de la littérature européenne, que ce soit les œuvres de Shakespeare, Hugo, García Lorca ou Molière. Les rôles dramatiques se succèdent dans la carrière professionnelle de la comédienne et nous verrons, au dernier chapitre, comment le dernier rôle qu'on lui propose souligne la structure cyclique de l'œuvre. On le voit, l'intertexte a aussi une fonction narrative dans le roman. Par ailleurs, les références à la littérature québécoise sont beaucoup moins importantes. Nous n'avons relevé qu'un passage de *Regards et jeux dans l'espace de*

con sus ojos de niño asustado. Manhattan es Negra como Ianita y Aurora, pero no es de ellos, no es de nadie, y vivir en Manhattan es como no vivir, como estar muerto. » (ND, p. 354.)

⁵⁰ Federico García Lorca (1898-1936) est un poète et dramaturge espagnol. Son voyage aux États-Unis dans les années 1929-1930 lui a inspiré l'écriture d'un recueil de poésie, *Poeta en Nueva York*, dans lequel il décrit la ville et les Noirs qui y habitent, son aliénation et sa solitude.

Saint-Denys-Garneau⁵¹. Le choix des intertextes (européens et canoniques) contribue à plonger les racines mémorielles dans la longue tradition métropolitaine. Ces œuvres européennes appartiennent à l'imaginaire collectif québécois et ont servi – et servent encore – de modèle pour les écrivains : « Les grands textes de la tradition littéraire constituent des intertextes privilégiés : en les convoquant, on renvoie simultanément à un texte précis et à un mythe. » (Piégay-Gros et Bergez, 1996, p. 89.) Aussi, le fait de citer majoritairement des auteurs européens qui ont laissé leur marque confère une certaine légitimité au texte en l'inscrivant dans une forte tradition, ce qui rejoint certaines stratégies d'appropriation de la mémoire collective qui consistent à s'inscrire dans une longue tradition en s'appropriant les modèles européens. Le traitement de l'intertextualité littéraire est donc beaucoup plus classique chez Hébert : les intertextes mentionnés s'inscrivent dans une longue tradition, ne sont pas pervertis, mais simplement insérés dans le texte. Par contre, leur choix est riche de sens et il devient indéniable que les textes littéraires convoqués participent à une mémoire collective qui puise ses racines dans la longue tradition européenne. Enfin, pour Flora Fontanges, les rôles joués au théâtre sont aussi une façon de s'inscrire dans cette grande lignée de femmes célèbres – Ophélie (Shakespeare), Fantine (Hugo), Phèdre (Racine), ou Winnie (Beckett) – et de trouver sa place parmi elles.

1.2.6 L'intertextualité : un réseau de sens

En résumé, l'étude intertextuelle de notre corpus a permis de dégager un sens, propre à chaque œuvre, au réseau de liens tissés par les intertextes. Chaque roman répond à des stratégies d'appropriation de la mémoire différentes selon l'aire culturelle dont il provient. Par conséquent, les intertextes diffèrent d'une œuvre à l'autre et jouent un rôle particulier dans chacun des romans. Chez Fernández, le roman se veut une grande *fresque mémorielle*,

⁵¹ Le passage en italique de l'extrait suivant, « Apprendre son métier, être soi-même, *tout entière en sa fleur, de tous côtés au soleil*, et trouver quotidiennement l'argent nécessaire à sa vie la plus rudimentaire. » (*PJ*, p. 163) provient d'un poème de Saint-Denys-Garneau : « Dieu sait que vous serez inattentive / et de tous côtés au soleil / Et tout entière en votre fleur / Sans une hypocrisie en votre jeu » (1993, p. 72). À propos de Saint-Denys-Garneau, Hébert mentionne, dans une entrevue, que c'est le seul auteur de qui elle reconnaît l'influence. (Vanasse, 1982.)

c'est-à-dire que les textes historiques, mythiques, religieux et culturels sont convoqués, travestis, valorisés ou dévalorisés, selon le cas, et relèvent de la mémoire personnelle du protagoniste, mais aussi de celle de sa collectivité comme les guerres d'indépendance, les récits bibliques, l'archémythe révolutionnaire, les textes littéraires canoniques ou les chanteurs populaires. Les convoquer permet à Alejandro de se les approprier. Le chapitre suivant démontrera le rôle prépondérant de l'écriture dans l'appropriation de cet imaginaire. Chez Hébert, l'intertextualité propose une « fresque au féminin » (Pestre de Almeida, 1996, p. 19) où la microhistoire envahit tout l'espace. La valorisation des femmes de la colonie, par l'étude des intertextes mythiques et religieux, montre le désir de Flora Fontanges de s'approprier la mémoire de sa collectivité – féminine – pour prendre place dans cette généalogie maintenant devenue noble. Par ailleurs, les textes littéraires mentionnés relèvent de la tradition européenne, ce qui n'est pas sans nous rappeler le cordon qui relie le Québec à sa métropole.

L'étude de l'intertextualité a montré que le traitement des intertextes différait selon l'aire culturelle respective des romanciers. Le roman cubain construit, à partir de textes canoniques et populaires un nouveau texte où la Révolution est fortement ancrée, où les récits historiques sont minutieusement choisis et transformés, le cas échéant, pour appuyer le projet révolutionnaire, et où les références culturelles de toutes sortes se côtoient sans la prédominance de l'une sur l'autre. Le roman québécois aussi relève d'une stratégie particulière de l'appropriation de la mémoire collective. D'une part, les textes littéraires canoniques permettent de s'inscrire dans la tradition assumée de l'Europe, mais d'autre part, l'intertexte mythique de la Nouvelle Ève témoigne du désir de s'en démarquer, de recommencer l'histoire. Les intertextes du *Premier jardin* soulignent l'ambivalence caractéristique de l'histoire québécoise telle que nous l'avons vue dans la section précédente : la nécessité de s'approprier la longue mémoire française côtoie le désir de s'en distancier et de créer sa propre spécificité.

Par l'étude de la mémoire sous deux angles distincts, celle du peuple et celle du texte, nous pouvons conclure que littérature et mémoire sont indissociables. Les stratégies d'appropriation de la mémoire collective se perçoivent dans le texte et le façonnent, ce qui donne lieu à des intertextes variés et significatifs qui constituent la mémoire du texte, mais

aussi, plus largement, celle d'une collectivité et de ses individus. La mémoire longue est difficile à construire pour une si jeune collectivité, et la littérature a une place indéniable dans cette construction : le texte relève d'une mémoire et se charge aussi d'y participer. S'approprier une mémoire longue dans le contexte américain relève d'un défi constant. La temporalité devient un enjeu majeur de cette construction tout autant que l'espace. En effet, la mémoire des collectivités neuves joue sur la dichotomie mémoire longue, histoire courte dans un espace différent à apprivoiser. Temps et espace sont donc indissociables de l'analyse de l'appropriation de l'imaginaire collectif. C'est pourquoi il nous semble inévitable de consacrer la prochaine partie de ce travail aux relations entre ces deux concepts, concepts qui, immanquablement, travaillent le genre romanesque : un récit s'inscrit dans un temps et dans un espace (plus ou moins) définis. Nous entendons nous pencher, dans le chapitre qui suit, sur ces relations parfois conflictuelles entre temps et espace, en employant le chronotope comme outil méthodologique, tout en analysant la façon dont les différents chronotopes s'articulent par rapport aux paradigmes de continuité et de rupture dont il a déjà été question.

CHAPITRE II

LE DIALOGUE CHRONOTOPIQUE

Le temps et l'espace sont deux composantes de l'appropriation de la mémoire collective puisque, comme il en a été question dans le chapitre précédent, l'imaginaire d'une collectivité se bâtit au fil du temps, en adhésion ou en opposition aux événements politiques et sociaux de la nouvelle collectivité. Par exemple, en réaction à la Conquête anglaise, les Canadiens français ont adhéré aux valeurs françaises pour se construire une identité forte et s'opposer au conquérant britannique. Ou encore, nous avons vu que l'imaginaire cubain était fortement marqué par la Révolution : 1959 constitue une date charnière dans l'imaginaire collectif.

L'appropriation de la mémoire collective est aussi fortement tributaire de l'espace. Le « nouveau » territoire occupé comporte ses caractéristiques propres avec lesquelles la nouvelle nation doit composer : présence indigène, rusticité du climat, éloignement de la métropole; mais aussi vastes étendues qui se prêtent à la découverte et à la liberté, ressources naturelles abondantes et variées, beauté des paysages. Tous ces éléments propres au territoire influencent la construction de l'imaginaire collectif. Temps et espace sont donc indissociables et interagissent l'un avec l'autre. En littérature, ces éléments suivent cette même interdépendance. Pour étudier cette relation, Mikhaïl Bakhtine a élaboré un outil d'analyse, le « chronotope », qui allie spatialité et temporalité. Nous l'utiliserons dans ce chapitre dans l'intention d'étudier la façon dont s'articulent ces composantes du récit ainsi que le rôle de celles-ci dans l'appropriation de la mémoire collective.

2.1 Définitions

Provenant des sciences mathématiques, le chronotope est, selon Bakhtine (1978),

la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il

exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). [...]

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire. (p. 237-238.)

Le chronotope est donc un « centre organisateur » (Bakhtine, 1978, p. 391) à partir duquel le récit devient possible. C'est autour de ce centre que se matérialisent le temps, mais aussi toutes les idées abstraites du roman, ses préoccupations philosophiques et sociales, ses idées. (Bakhtine, 1978, p. 391). Le chronotope est un outil essentiel pour figer l'abstrait dans le concret. Comme la mémoire collective est un concept plutôt abstrait, cet apport théorique représente un bon outil d'analyse pour mieux en comprendre les manifestations.

En plus d'être un centre organisateur, le chronotope définit les genres romanesques. D'un certain chronotope, par exemple celui du roman-idylle, découlent d'autres genres romanesques modernes tels le roman régionaliste, le roman sentimental, le roman familial, etc. L'étude des différents chronotopes permet donc de regrouper les œuvres selon leurs caractéristiques spatio-temporelles communes. Enfin, le chronotope a pour fonction d'établir « l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle » (Bakhtine, 1978, p. 238). Il permet le mouvement entre texte et réalité, entre abstrait et concret.

Bakhtine a conceptualisé le chronotope selon une perspective sociocritique. Il est aussi possible d'aborder le concept selon des préoccupations formalistes et sémiotiques, à l'instar de Tara Collington (2006) qui propose, dans son essai, la problématique suivante :

[...] nous nous sommes intéressés en détail à un seul texte et à la construction d'un personnage en particulier. Nous avons également cherché à savoir comment les réseaux d'images dans un texte soulignent les divers chronotopes, et comment une prise de conscience de cette interaction chronotopique pourrait nous aider à mieux comprendre l'ouvrage en question. [...] Dans notre analyse, nous avons employé les catégories chronotopiques pour mieux cerner le fonctionnement d'un texte et en comprendre la spécificité. (p. 245.)

Notre étude s'inscrira davantage dans le sillon de Collington. Nous aborderons les différents chronotopes présents dans chacune des œuvres pour en montrer la façon dont ils interagissent entre eux. Nous étudierons la construction d'un seul personnage dans chacun des romans, soit ceux de Flora Fontanges et d'Alejandro. Évidemment, pour éviter de nous égarer dans la multiplicité de chronotopes qu'une œuvre littéraire peut contenir, nous n'étudierons que ceux qui sont prédominants, c'est-à-dire les chronotopes majeurs. Nous n'étudierons pas les « micro-chronotopes », créés par des bribes de phrases ou des phrases entières, comme l'a fait Ladin (1999), mais reprendrons tout de même sa typologie pour définir la pertinence d'un chronotope puisqu'elle nous semble autant s'appliquer aux chronotopes majeurs qu'aux micro-chronotopes :

Selon Jay Ladin, il faut alors essayer de comprendre lesquels parmi les chronotopes éparpillés dans un texte (chronotopes qu'il appelle *local chronotopes*) répondent à certains critères qui les rendent significatifs. Il en conclut que ces chronotopes doivent être reliés au déroulement des événements dans le récit, doivent attirer notre attention sur les indices spatio-temporels, doivent clairement associer des indices temporels aux indices d'un espace particulier, et doivent fournir une certaine métaphorisation des idées abstraites : « Literary artistic chronotopes typically embody fusions of moral, social, psychological, and ontological ideas.⁵² » (Collington, 2006, p. 96.)

Nous utiliserons donc ces quatre critères pour élaborer la structure chronotopique de notre corpus, c'est-à-dire dégager les différents chronotopes structurants du texte et établir les liens entre chacun. Pour notre part, nous établirons ce « dialogue de chronotopes » (Collington, 2006, p. 75) dans l'intention d'analyser le rôle de la temporalité et de la spatialité dans les romans tout en montrant comment les chronotopes permettent à des concepts plus abstraits tels que mémoire, identité et imaginaire collectif de s'ancrer dans l'œuvre littéraire. Nous ne toucherons pas à la question générique des œuvres, mais nous concentrerons plutôt sur la relation existant entre temps et espace, sur les tensions possibles et les interdépendances notées. Il s'agit toujours, rappelons-le, d'utiliser cet outil méthodologique de manière à montrer comment et pourquoi les protagonistes s'approprient la mémoire de leur collectivité.

⁵² Ladin, 1999, p. 219.

2.2 Chronotopes dans *Le premier jardin*

Dans le titre même du roman, nous sommes en présence de l'interaction entre spatialité et temporalité qui caractérise l'ensemble de l'œuvre. Il est question du tout premier jardin, voire d'un espace circonscrit directement lié au temps des Origines. Ce récit sur deux époques se déroule dans un espace concret, les rues du Vieux-Québec, dans lequel déambule Flora Fontanges. En plus de fouler un territoire physique, la comédienne déambule à travers les méandres de l'Histoire (à partir des récits des femmes d'une colonie française en pleine naissance) et de son histoire personnelle appartenant à deux fillettes, Pierrette Paul et Marie Eventuel. Ainsi, temporalité et spatialité s'unissent sous la forme de trois chronotopes structurants : le seuil, l'idylle mythique et la ville, que nous analyserons plus en profondeur.

2.2.1 Le chronotope du seuil

Selon Bakhtine, le chronotope du seuil est « le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. [...] En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite. » (Bakhtine, 1978, p. 389.) Bakhtine, pour illustrer son propos, propose l'exemple des romans de Dostoïevski dont les nœuds se nouent ou se dénouent souvent sur le seuil d'une porte ou d'une chambre. Chez Hébert, il s'agit essentiellement de trois seuils. Nous verrons qu'ils sont constitutifs de la vie de Flora Fontanges, sont marqués par des indices spatio-temporels précis et déterminent, chaque fois, un changement d'identité et de dénomination pour la comédienne, c'est-à-dire, si nous reprenons les termes de Ladin (1999), qu'ils métaphorisent le concept abstrait d'identité.

Le premier seuil se situe dès les premiers pleurs de vie de Flora Fontanges alors qu'elle a été abandonnée à l'orphelinat. Son entrée à l'hospice St-Louis détermine sa nouvelle identité : on lui donne le nom de Pierrette Paul parce qu'elle est née le jour de la fête de saint Pierre et de saint Paul. Son enfance est déjà profondément marquée par le déracinement. D'ailleurs, son nom témoigne de cette absence d'origine : elle n'a pour nom que deux prénoms, aucun nom de famille qui pourrait lui assurer une place dans la généalogie. Elle est sans passé, sans ascendance.

Le deuxième passage a lieu à la fin de l'enfance, alors que Pierrette Paul a onze ans. À la suite du feu de l'hospice Saint-Louis, elle se fait adopter et endosse l'identité de Marie Eventuel. Ce seuil se spatialise dans la chambre de quarantaine, entre l'hospice St-Louis et la maison des Eventuel, et se « temporalise » entre l'enfance et l'adolescence. Le feu, la maladie, la fièvre, le délire et la quarantaine assurent à ses nouveaux parents une enfant « sans loi ancienne, fraîche comme un nouveau-né, sans passé et sans mémoire, facile à lire comme un livre ouvert, remise au monde par leur bon vouloir, plantée solidement sur un chemin connu, choisi d'avance par eux et balisé par leurs soins [...] » (*PJ*, p. 130). Pour Pierrette Paul, c'est une seconde naissance :

Pour la première fois, depuis sa naissance, elle est nue de la tête aux pieds. Elle a honte et elle n'ose pas bouger. Voici qu'on l'appelle hors de la chambre de quarantaine. Elle n'a pas encore de nom propre, étant entre deux noms, l'ancien se trouvant relégué avec les objets à détruire et le nouveau pas encore habitable. On l'appelle sans la nommer et elle doit faire un pas, puis deux, enjamber sa chemise par terre. [...] Elle marche vers la salle de bain qui sent l'eau de Javel. L'infirmière la plonge et la lave, à grand renfort d'éponge de savonnnette soufrée. Désinfectée de la tête aux pieds, elle conserve une odeur de chlore sur sa peau, jusque dans le linge frais et la robe neuve qu'on vient de lui passer. (*PJ*, p. 131-132.)

La nudité complète de l'enfant rappelle l'état dans lequel naît tout être humain. L'eau de Javel purifie la jeune fille qui sort de sa chambre de quarantaine, vidée de son passé, mais encore entre deux mondes, situation caractéristique du seuil, cet espace de l'entre-deux. Pour cette enfant, impossible de renoncer complètement à son ancienne identité et impossible aussi d'habiter ce nouveau corps blanchi, vierge, purifié. En somme, l'épreuve du feu, qui précède tout juste sa maladie, provoque son déracinement, autant physique que métaphorique, et constitue donc un seuil déterminant dans la vie de Flora Fontanges puisque après lui commence une nouvelle vie sous une nouvelle identité :

L'incendie s'inscrit ainsi métonymiquement à la source de l'histoire du personnage hébertien et apparaît à bien des égards comme la métaphore de cette « blessure initiale⁵³ » qui constitue une authentique Crise des Origines. Comme le rappelle Bachelard dans *La Psychanalyse du feu*, « seuls les changements par le feu sont des

⁵³ *PJ*, p. 101.

changements profonds, frappants, rapides, merveilleux, définitifs.⁵⁴ » (Marcheix, 1997a, p. 355-356.)

Le feu a tout effacé de l'identité première, jusqu'au nom de Pierrette Paul. Il est à la source d'une nouvelle histoire qui commence pour Marie Eventurel. Ce seuil métaphorise la crise identitaire du personnage. Par l'incendie, les lieux de l'enfance sont détruits, tout comme ses souvenirs et ses références :

Sans jamais prononcer un mot, elle biffait dans sa tête tous ceux qui lui venaient à l'esprit, à l'occasion de telle ou telle circonstance, alors que M. et Mme Eventurel employaient d'autres mots qu'elle ne connaissait pas et retenait aussitôt au passage, comme on apprend une langue étrangère. (*PJ*, p. 136.)

Marie Eventurel est à nouveau déracinée, incapable de retrouver, même dans l'ascendance glorieuse de la famille Eventurel, une généalogie qui lui assurerait une légitimité dans ce monde : « La petite fille, sans père ni mère, assise aux pieds de la vieille dame, souhaite très fort s'approprier l'arbre des Eventurel, comme on s'empare de son propre bien dérobé par des voleurs, dans des temps obscurs d'injustice extrême. » (*PJ*, p. 124-125.) Ce seuil est donc déterminant dans la vie de la comédienne puisque, n'ayant toujours pas trouvé un nom qui lui convienne ni retrouvé des origines auxquelles elle pourrait s'identifier, elle prendra un nouveau départ vers sa troisième et dernière⁵⁵ identité.

La traversée de l'Atlantique est l'espace constitutif du troisième seuil et se situe, au point de vue temporel, entre l'adolescence et l'âge adulte. Marie Eventurel s'embarque comme femme de chambre sur l'*Empress of Britain* en direction des Vieux pays. Comme le seuil précédent, l'Atlantique constitue métaphoriquement un entre-deux : entre deux pays, entre deux âges, entre deux identités. Le récit des femmes de la colonie vient éclairer le sens de cette traversée : « Il a été entendu, entre M. le Gouverneur, M. l'Intendant et nous, garçons à marier, qu'on les prendrait comme elles sont, ces filles du Roi, fraîches et jeunes, sans

⁵⁴ Bachelard, 1949, p. 102.

⁵⁵ Nous employons le terme « dernier » avec une certaine réserve. Le nom que la comédienne endossera est véritablement sa dernière identité au sens légal. Mais, et nous le verrons au dernier chapitre, les personnages de théâtre qu'elle joue sans cesse constituent chaque fois de nouvelles identités.

passé, purifiées par la mer, au cours d'une longue et rude traversée sur un voilier. » (*PJ*, p. 97.) Dans *Le premier jardin*, les récits coloniaux racontés par Raphaël et Flora Fontanges éclairent souvent un aspect de la diégèse. Nous y reviendrons au troisième chapitre lorsque nous aborderons la théâtralisation. Nous pouvons d'ores et déjà affirmer que cette même traversée effectuée près de quatre siècles plus tard, mais à contre-courant, tient aussi lieu de purification pour Marie Eventurel : un nouveau départ a lieu, des attaches se rompent avec son passé et les Eventurel qui s'effacent à jamais de la (sa) ligne d'horizon, et une nouvelle dénomination choisie, celle de Flora Fontanges, devient son nom bien à elle.

Le chronotope du seuil met en lumière une certaine tension entre spatialité et temporalité. Pour la comédienne, franchir chaque seuil signifie un changement de l'être, caractérisé par la nouvelle dénomination, mais aussi un changement du faire, marqué chaque fois par le jeu, le rôle, le paraître. Revêtir ces trois identités façonne ses paroles, ses gestes, ses pensées, comme l'illustrent les trois exemples suivants tirés des trois moments charnières de sa vie :

Dans une autre vie déjà, elle avait l'habitude de surveiller ses gestes et ses paroles et jusqu'à ses pensées les plus secrètes, dans l'espoir de ressembler à ces saintes radieuses et extatiques, malgré les sept glaives dont elles étaient transpercées. C'était à l'hospice Saint-Louis, et Mère Marie-des-Neiges lisait la vie des saints du haut de la tribune du réfectoire, au moment des repas. (*PJ*, p. 141.)

Vingt fois par jour, Marie Eventurel se demande si elle marche bien comme une dame, si elle salue bien comme une dame, si elle sourit bien comme une dame, si elle mange bien comme une dame. Cela la fatigue énormément comme un modèle à qui on demande de tenir la pose, durant de longues heures, dans l'atelier d'un peintre. (*PJ*, p. 141.)

Je suis faite pour être vue de loin, pense-t-elle, yeux de biche, bouche sanglante, sous les feux des projecteurs. [...] Le métier de cette femme est d'être exposé sur la place publique, et tous ceux qui l'ont connue enfantine et belle la verront se délabrer à petit feu, sous l'éclat des projecteurs, durant tout un été. (*PJ*, p. 11-12.)

Pierrette Paul, Marie Eventurel et Flora Fontanges ont en commun d'être un personnage public dont les gestes sont modulés pour, dans le premier cas, plaire aux sœurs de l'hospice Saint-Louis; dans le deuxième, aux Eventurel et aux exigences du milieu bourgeois; dans le dernier cas, aux spectateurs de théâtre. Dans le chronotope du seuil, une tension s'exerce entre le milieu occupé par la protagoniste, qui détermine un changement radical de l'identité,

du mode de vie et des attentes de l'autre; et le temps concret, soit une étape du développement (l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte). L'espace public (l'orphelinat, la bourgeoisie et la scène) et ses exigences s'oppose ici au temps personnel, intime du développement, ce qui crée une situation conflictuelle pour la protagoniste. De toujours jouer des rôles, elle en vient à chercher son propre rôle, son identité propre :

La voici qui erre dans les rues aux vieilles maisons restaurées. Elle met de côté le rôle de Winnie. Se lave de la vilaine figure et du corps ravagé de Winnie qui lui collent à la peau. À nouveau, elle n'est plus personne en particulier. Ni jeune ni vieille. Elle n'existe plus tout à fait. (*PJ*, p. 49.)

La tension entre la multiplicité des identités que le chronotope du seuil met en lumière et la perte identitaire de la protagoniste, qui n'est plus « personne en particulier » lorsqu'elle ne joue plus, favorise la quête incessante à travers les dédales du Vieux-Québec (chronotope de la ville) et de l'Histoire (chronotope de l'idylle mythique).

2.2.2 Le chronotope de l'idylle mythique

Nous reprendrons d'abord les critères proposés par Bakhtine (1978) pour définir l'idylle en général, puis, par la suite, nous spécifierons les éléments constitutifs de l'idylle mythique. L'unité de lieu constitue un premier aspect de l'idylle. L'espace y joue un rôle important puisqu'il génère la vie et les péripéties. L'importance de la nature, de la géographie et des descriptions du paysage sont intimement liés au temps cyclique qui condense dans un même espace la vie des différentes générations. Le deuxième trait caractéristique de l'idylle est la description d'un quotidien qui prend une place prépondérante dans le récit.

[...] l'idylle se limite strictement à un très petit nombre de faits essentiels : l'amour, la naissance, la mort, le mariage, le labeur, le boire et le manger. [...] Tout ce qui paraît « quotidien » par rapport aux événements biographiques et historiques majeurs, exceptionnels, se présente ici, justement, comme ce qu'il y a de plus important dans l'existence! Toutefois, dans l'idylle, toutes ces réalités essentielles n'ont pas un aspect crûment réaliste (comme chez Pétrone), mais estompé, voire sublimé. (Bakhtine, 1978, p. 368.)

L'importance des petits faits quotidiens s'inscrit dans l'unité de lieu. Enfin, la vie humaine se fusionne à la géographie, selon le « même rythme, langage et termes communs pour évoquer

les phénomènes naturels et les péripéties humaines. » (Bakhtine, 1978, p. 368), ce qui en constitue la troisième particularité.

L'idylle ainsi définie par ses trois traits principaux permet de mieux la saisir dans cet extrait du *Premier jardin* :

En réalité, c'est d'elle seule qu'il s'agit, la reine aux mille noms, la première *fleur*, la première *racine*, Ève en personne (non plus seulement incarnée par Marie Rollet, épouse de Louis Hébert), mais fragmentée en mille frais visages, Ève dans toute sa *verdeur* multipliée, son ventre fécond, sa pauvreté intégrale, dotée par le Roi de France pour fonder un pays, et qu'on exhume et sort des entrailles de la *terre*. Des *branches vertes* lui sortent d'entre les cuisses, c'est un *arbre* entier, plein de chants d'*oiseaux* et de *feuilles* légères, qui vient jusqu'à nous et fait de l'*ombre*, du fleuve à la montagne et de la montagne au fleuve, et nous sommes au monde comme des enfants étonnés. (*PJ*, p. 99-100. Nous soulignons.)

L'unité de lieu se perçoit dans la description sommaire du paysage (montagne, fleuve) et dans l'évocation du pays à fonder. De plus, Louis Hébert et Marie Rollet, les premiers colons installés en Nouvelle-France, prennent place dans ce lieu où évolueront leurs enfants et petits-enfants. L'espace est circonscrit au pays à construire et les générations évoluent dans l'unité de ce lieu. Le second critère qui définit l'idylle, l'importance des faits essentiels, s'illustre par l'enfantement, par ce « ventre fécond » qui prend une importance prépondérante. À ce deuxième trait se joint le troisième : la fusion de la vie humaine et de la nature. Les éléments de la nature décrivent l'enfantement, comme l'indique le champ lexical souligné dans l'extrait. L'« arbre », la « fleur », la « terre » rappellent des images souvent convoquées pour parler de maternité et de naissance. La nature ne fait qu'un avec la réalité humaine, elle *sert* à la décrire, à la montrer.

Il va de soi que ce qui fait l'aspect mythique de l'idylle sera puisé dans la réalité propre au continent tel que perçu par les premiers arrivants, entre autres dans son espace vaste et infini, caractéristique de l'Amérique. Le territoire décrit dans *Le premier jardin* découvre des paysages à perte de vue et puise ses origines dans les temps immémoriaux :

Il y eut mille jours et il y eut mille nuits, et c'était la forêt, encore mille jours et mille nuits, et c'était toujours la forêt, de grands pans de pins et de chênes dévalaient le cap, jusqu'au fleuve, et la montagne derrière, basse et trapue, une des

plus vieilles montagnes du globe, couverte d'arbres aussi. On n'en finissait pas d'accumuler les jours et les nuits dans la sauvagerie de la terre. (*PJ*, p. 76.)

La vaste forêt vierge occupe la totalité de l'espace et semble avoir toujours été là. C'est un passé lointain qui caractérise la temporalité. Espace et temps se rejoignent dans l'immensité d'un territoire immémorial. C'est la longue temporalité et la spatialité infinie qui assurent l'aspect mythique du territoire. Alors que Collington parle d'un « modèle chronotopique qui s'inspire des légendes de l'Antiquité » (2006, p. 131) pour définir l'idylle mythique, nous constatons que le mythe est puisé dans ce qui est propre au continent, soit un espace et un temps infinis pour le contexte américain. De cet espace mythique naîtra une descendance dont les origines sont tout aussi mythiques :

Un jour, notre mère Ève s'est embarquée sur un grand voilier, traversant l'océan, durant de longs mois, pour venir vers nous qui n'existions pas encore, pour nous sortir du néant et de l'odeur de la terre en friche. Tour à tour blonde, brune ou rousse, riant et pleurant à la fois, c'est elle, notre mère, enfantant à cœur de vie, mélangée avec les saisons, avec la terre et le fumier, avec la neige et le gel, la peur et le courage, ses mains rêches nous passent sur la face, nous râpent les joues, et nous sommes ses enfants. (*PJ*, p. 100.)

Puiser dans les récits de la Genèse apporte une légitimité à la nouvelle nation à naître; elle devient la descendance directe de cette figure biblique emblématique. Ce récit des Origines s'adapte à la réalité du nouveau territoire : l'évocation du froid; des mains rêches qui témoignent d'un dur labeur de défrichement; de la traversée de l'océan qu'ont eu à vivre les colons et les filles du Roi décidés à s'établir en Nouvelle-France. Le mythe du Nouvel Adam abordé au premier chapitre devient le mythe de la Nouvelle Ève. C'est par cette figure de l'« ancêtre symbolique » (Bouchard et Andrès, 2007, p. 25) qu'est assurée la naissance des femmes de la colonie. Ces descendantes d'Ève ne peuvent être que des héroïnes à qui Flora Fontanges et Raphaël rendent hommage :

Tout ce que dit et fait Flora Fontanges, depuis sa première rencontre avec Raphaël, c'est tenter de s'appropriier la ville avec lui. Ils ont appelé des créatures disparues, les tirant par leur nom, comme avec une corde du fond d'un puits, pour qu'elles viennent saluer sur la scène et se nommer bien haut, afin qu'on les reconnaisse et leur rende hommage, avant qu'elles ne disparaissent à nouveau. D'obscurs héroïnes de l'histoire sont ainsi nées et mortes à la suite les unes des autres. C'est maintenant le tour de la petite Aurore de nous faire signe du fond de sa mort violente. (*PJ*, p. 120.)

Et, tour à tour, ils font apparaître des bonnes, des filles du Roi. Ils redonnent à ces femmes leur légitimité parfois oubliée par l'histoire, « dans la mesure où les destinées individuelles de ses [Anne Hébert] personnages se réaniment dans une histoire collective au féminin » (Ancrenat, 2002, p. 15).

Ce chronotope de l'idylle mythique se perçoit dans tous les récits des femmes de la colonie. Par ces récits, on évoque la grandeur du territoire, la filiation avec Ève et on rend hommage à ces femmes. Alors que c'est le chronotope du seuil qui marque le passé proche de Flora Fontanges, c'est le chronotope de l'idylle mythique qui en marque le passé lointain. La chronologie est rompue par des récits au second degré (Genette, 1972). Ces récits métadiégétiques ont, toujours selon Genette, trois fonctions, soit la fonction explicative, thématique ou encore une fonction de distraction / obstruction. Cette dernière caractérise la relation entre les récits imaginés par Flora Fontanges et Raphaël et le récit premier dont ils sont les protagonistes. Tout d'abord, pour Flora Fontanges, faire revivre les femmes de la colonie lui permet d'éviter son propre passé, qui la surveille sans cesse, prêt à bondir :

Sa vie d'avant et sa vie de maintenant également à l'affût de tout ce qui se passe, comme une petite bête sauvage qui guette sa proie. Flora Fontanges écoute les histoires de Raphaël, en tire des personnages et des rôles. (*PJ*, p. 83.)

C'est la fonction de distraction qui oblige Flora Fontanges à créer ces récits et à habiter ces femmes. L'acte narratif revêt toute son importance et son contenu est relégué au second plan. Mais pas complètement. Nous verrons, quand nous aborderons la théâtralisation (3.1.3), comment ces récits métadiégétiques ont aussi une fonction thématique capitale pour l'avancement du récit.

Les actes de rupture narrative motivés par la fuite du passé de Flora Fontanges permettent un retour dans le passé idyllique de la colonie et une certaine appropriation de la mémoire collective en redonnant aux premières femmes leur légitimité et en renouvelant certains mythes, dont celui des Origines. Le chronotope de l'idylle mythique permet, en joignant espace vaste et temps immémorial de créer un passé idyllique auquel Flora Fontanges s'associe en prêtant son corps, par ses talents de comédienne, à l'âme défunte d'une fille du Roi ou d'une bonne. C'est, comme le soutient Mésavage (1990, p. 77) « à travers le labyrinthe du temps et de l'espace que Flora Fontanges arrive à déchiffrer les signes

mythiques qui mènent à la connaissance de soi et de celle de l'imaginaire de son peuple », ce qui sera plus abondamment abordé dans l'étude du prochain chronotope.

2.2.3 Le chronotope de la ville

Dans *Le premier jardin*, la ville occupe une place centrale comme en témoigne le premier titre, *La cité interdite*, qu'Anne Hébert avait pensé donner au roman (Bishop, 1993). La ville de Québec constitue ainsi le grand chronotope organisateur de l'œuvre. Mais tout d'abord, en vue de mieux définir l'espace urbain hébertien, il convient de convoquer chez Bakhtine un chronotope comparable, celui de Rome. Le théoricien russe, dans une étude de l'œuvre de Goethe, définit le chronotope de Rome de cette façon : « La réalité du temps historique à l'intérieur d'un petit espace, à Rome, la coexistence *visible* des diverses époques, font que le contemplateur se sent participer au grand conseil des destinées du monde. Rome, c'est le grand chronotope de l'histoire humaine. » (Bakhtine, 1984, p. 248.) Ainsi, dans l'espace circonscrit de la capitale italienne, se perçoivent les temps passé, présent et futur qui laissent leurs traces concrètes dans les monuments et les édifices (Collington, 2006). Dans *Le premier jardin*, le Vieux-Québec, à l'instar de Rome, concrétise les différentes temporalités, mais d'une tout autre façon. Tout d'abord, le Vieux-Québec, ville jamais nommée dans le roman (Marcheix, 1997a), mais entièrement suggérée par les noms de rue, de quartier et de monuments, juxtapose, dans le nom même, spatialité (Québec) et temporalité (vieux) sur le même plan. Classée au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 1985⁵⁶, ce centre économique de la Nouvelle-France constitue un terrain empreint du passé mythique de la colonie. Au sein de ce chronotope, l'espace prend une importance prépondérante puisqu'il permet aux différentes temporalités de se concrétiser et ainsi de métaphoriser souvenirs personnels et mémoire collective. Du fait qu'il allie les deux chronotopes élaborés précédemment, nous pouvons avancer qu'il constitue le chronotope organisateur de l'œuvre, celui sans lequel le récit serait impossible.

⁵⁶ Rappelons que le quartier de la vieille Havane et son système de fortifications a aussi été inscrit sur la liste du Patrimoine de l'UNESCO quelques années auparavant, soit en 1982 (Nations Unies, 1992-2008).

C'est dans le chronotope de la ville que s'inscrivent le seuil et l'idylle mythique que nous avons élaborés précédemment. En effet, dans cet espace urbain ont eu lieu les différents passages d'une identité à l'autre et la vie des femmes de la colonie; c'est par la déambulation à travers la ville que Flora Fontanges revit le temps passé de la colonie et celui de son enfance. La ville est directement liée au déroulement des événements du récit puisqu'elle propose un espace concret dans lequel évoluent et les souvenirs personnels de Flora Fontanges et les récits coloniaux. C'est pourquoi le chronotope de la ville représente le point nodal qui lie souvenirs personnels et mémoire collective, idées associées, ici, aux chronotopes du seuil et de l'idylle mythique. C'est d'ailleurs la ville, en tant que centre de convergence, qui est responsable de la réminiscence des souvenirs, qui les éveille :

Tout ce qu'elle espère, c'est qu'il ne se produise rien (ni heurt ni émotion) entre la ville et elle, avant son arrivée à l'hôtel, rue Sainte-Anne. Elle ne veut pas se souvenir que sa fausse grand-mère habitait la vieille ville et qu'il fallait franchir l'enceinte des murs pour aller déjeuner chez elle, tous les dimanches. (*PJ*, p. 13.)

Dès le début du récit, la ville s'impose comme élément déclencheur des souvenirs qu'il faut éviter. D'ailleurs, à sa première rencontre avec Raphaël, Flora Fontanges biffera sur une carte de la ville le quartier qu'elle refuse de fouler parce que imprégné de souvenirs douloureux, comme si « la carte de Québec [devenait] la carte de son inconscience » (Mésavage, 1990, p. 73). Selon Mitchell et Côte (1991), pour Flora Fontanges, découvrir la ville ne constitue pas un but en soi, mais plutôt un moyen d'atteindre les profondeurs de son être « vers le cœur de la ville interdite » (*PJ*, p. 166). C'est pour cette raison que la ville, par son espace empreint de souvenirs et porteur de la mémoire d'une collectivité, jouera ce rôle prédominant dans la quête de la comédienne.

Dans cet espace clos entouré de remparts, les époques évoquées dans *Le premier jardin* se situent sur le même plan : très peu de déictiques temporels marquent la narration, comme s'il n'existait pas de hiérarchisation entre le passé colonial, l'enfance et le présent, d'où le constant va-et-vient de Flora Fontanges entre ces différentes époques. Les récits coloniaux

s'insèrent dans la diégèse, marqués par un simple changement de chapitre⁵⁷. L'exemple suivant illustre la perméabilité des deux temporalités :

Il [Raphaël] dit que ce n'est jamais fini de regarder le fleuve et d'interroger l'horizon.

//

Depuis le temps qu'on s'échine à voir le plus loin possible, comme si on pouvait s'étirer les yeux jusqu'au golfe et surprendre à sa source océane qui vient vers nous pour notre bonheur ou notre malheur. L'hiver, il ne vient rien du tout à cause des glaces, et c'est une interminable attente du printemps.

L'hiver 1759, après avoir gagné la bataille de Sainte-Foy, on s'est arrangé avec l'occupant anglais durant de longs mois, dans l'espoir de voir arriver, au printemps, des vaisseaux français, bourrés d'armes et de munitions, de vivres et de soldats en uniformes bleus. (*PJ*, p. 91-93.)

Les deux traits obliques marquent le passage entre les deux chapitres. L'usage du temps présent dans le récit diégétique et le récit métadiégétique estompe les frontières temporelles, comme si le récit second s'inscrivait dans la continuité du premier. Il y a un glissement entre la figure de Raphaël qui regarde l'horizon et le même regard sur l'Atlantique porté par les colons français plusieurs siècles auparavant, de telle manière que les récits semblent se chevaucher. « Cette perméabilité du réel est telle que finit par s'établir une véritable interpénétration entre l'environnement extérieur et le monde intérieur de Flora Fontanges. » (Marcheix, 2005, p. 59.) Ce chevauchement permet à la comédienne d'esquiver ses souvenirs douloureux, mais aussi, tranquillement, « de retrouver son propre passé » (Ancrenat, 2002, p. 186).

De même que le chronotope de Rome proposé par Bakhtine, le chronotope de la ville dans *Le premier jardin* concrétise les différentes époques : « [L]a ville devient le lieu d'articulation, problématique et conflictuel, entre passé et présent [...] » (Marcheix, 2005, p. 358.) Mais, à l'inverse de Rome, le Vieux-Québec d'Anne Hébert n'inscrit pas de

⁵⁷ Dans *Le premier jardin*, les chapitres ne sont pas numérotés, mais commencent chaque fois sur une nouvelle page. Ce choix typographique découpe le texte de façon moins rigoureuse et propose une plus grande perméabilité entre les chapitres.

temporalité future. Celle-ci est complètement évincée du roman, au contraire de Fernández qui propose plutôt une vision utopique tournée vers l'avenir prometteur de la Révolution cubaine. Il va sans dire que l'appropriation de la mémoire collective du Québec étudiée dans le chapitre précédent trouve ici écho dans cette absence de temporalité future. Flora Fontanges emprunte ses modèles mythiques à l'histoire idyllique de la colonie, le regard tourné vers le passé. En plus de concrétiser les différentes temporalités dans un même espace, le chronotope de Rome était aussi le « grand chronotope de l'histoire humaine » (Bakhtine, 1984, p. 248). Empreinte d'un riche passé colonial, la ville de Québec d'Anne Hébert constitue aussi un grand chronotope historique dans la mesure où cet espace urbain est le berceau d'une civilisation naissante en plein essor et porte en son sein les différentes temporalités propres à l'histoire collective québécoise.

En somme, le chronotope de la ville constitue le chronotope organisateur du roman. S'y inscrivent les deux autres chronotopes majeurs dont il a été question, ceux de l'idylle mythique et du seuil. L'espace urbain devient le point nodal où se concrétisent les diverses temporalités, présentes et passées, et où se métaphorisent le souvenir et la mémoire. Par la déambulation à travers les rues labyrinthiques du Vieux-Québec, Flora Fontanges renouera peu à peu avec la mémoire de sa collectivité et sa mémoire personnelle, selon une « réappropriation cathartique de la ville » (Marcheix, 2005, p. 356). Celle-ci devient en effet un espace au potentiel libérateur qu'il faut apprivoiser tout en en apprivoisant l'histoire qui la constitue.

Les chronotopes étudiés dans *Le premier jardin* se rapprochent considérablement de ceux que nous analyserons dans *Los niños se despiden*. Tout comme dans l'œuvre de Hébert, il sera aussi question dans l'œuvre de Fernández des chronotopes du seuil, de l'idylle et de la ville, mais aussi d'un quatrième chronotope, l'écriture, qui, à l'instar de la ville de Québec, constitue le grand chronotope organisateur de l'œuvre. Peut-être semblables à première vue, les chronotopes du roman cubain diffèrent tout de même de ceux du roman québécois par leur traitement et par la relation qui les unit l'un à l'autre.

2.3 Chronotopes dans *Los niños se despiden*

Un peu comme chez Hébert où chaque seuil marque tantôt l'enfance, l'adolescence ou l'âge adulte, les chronotopes dans *Los niños se despiden* se structurent selon les mêmes paramètres temporels, c'est-à-dire qu'à chaque étape du développement correspond un chronotope particulier. L'enfance se caractérise par l'idylle, mais cette fois il ne s'agit pas d'une idylle mythique, mais bien merveilleuse. Il va sans dire que les réalités esthétiques et historiques propres à la sphère culturelle viennent ici influencer la nature de l'idylle. Nous verrons comment le réalisme magique, esthétique largement latino-américaine, s'illustre dans le roman et témoigne d'une mémoire collective particulière. Ensuite, vient un seuil qui se caractérise par le déplacement d'Alejandro à New York. Comme Marie Eventuel au début de l'adolescence, Alejandro se voit déraciné et doit commencer une nouvelle vie éloignée des siens. C'est le chronotope de la ville qui caractérisera toute cette deuxième partie du roman. Puis, un autre départ – le deuxième seuil – ramènera Alejandro au *batey*. L'adulte qu'il est devenu revient dans l'espace idyllique de son enfance. C'est à ce moment qu'il concrétisera son projet d'écriture entamé à l'adolescence, ce qui constituera le dernier chronotope à l'étude, celui qui structure les autres chronotopes énoncés précédemment et qui leur permet de se déployer.

Menton (1978) écrivait, à propos du roman de Fernández : « Le langage est aussi l'un des protagonistes de l'épopée plus orthodoxe *Los niños se despiden* [...] »⁵⁸ (p. 67.) C'est dire que le langage a une importance prépondérante dans ce roman. On comprend alors pourquoi l'étude du chronotope de l'écriture prend une telle place dans l'analyse chronotopique de l'œuvre. Nous observons qu'il s'agit d'une composition très « symétrique » (idylle – seuil – ville – seuil – idylle), voire circulaire. Ce dernier aspect devra être davantage développé pour en mesurer les enjeux pour notre problématique.

⁵⁸ « El lenguaje es también uno de los protagonistas en la épica más ortodoxa *Los niños se despiden* [...] »

2.3.1 Le chronotope de l'idylle merveilleuse

Nous reprendrons à nouveau les caractéristiques énoncées par Bakhtine (1978) pour définir l'idylle dans le roman de Fernández. Rappelons que l'unité de lieu, l'importance des faits quotidiens et la fusion entre l'homme et la nature étaient trois traits particuliers de ce chronotope. Après avoir relevé ces indications dans notre corpus cubain, nous définirons plus précisément le type d'idylle dont il est question puisqu'il est différent de celui étudié dans l'œuvre de Hébert.

L'unité de lieu se perçoit aisément dans l'importance que prend l'île crocodile pour le père d'Alejandro :

Papa commençait à relater la splendeur et les misères de ses ancêtres. Nous étions Cubains, nés de pères cubains, fils de Cubains nés dans les îles, et c'était là notre gloire. [...] L'important dans ces récits, ce n'étaient pas les personnages, mais les lieux. [...] les voyages, soit, car les voyages instruisent; mais pour vivre et mourir, l'île, et elle seule.⁵⁹ (EFA, p. 8-9.)

Cuba devient ce lieu où les générations passées et futures évoluent. L'espace cubain est aussi circonscrit que le Vieux-Québec de Hébert, l'un entouré d'eau, l'autre de remparts. Dans les deux cas, ce sont des générations *lointaines* (lointaines si nous gardons en tête que Cuba et Québec sont des territoires neufs dont l'histoire, à partir de la colonisation, n'a que quelques siècles) qui ont évolué dans cette unité de lieu. Alors que les filles du Roi sont rappelées à la vie par Flora Fontanges pour en souligner le courage et l'importance, les ancêtres d'Alejandro sont convoqués par son père pour en rappeler les exploits, mais surtout pour renforcer l'appartenance au lieu par des récits où la géographie et les paysages prennent une place centrale.

⁵⁹ « Papá comenzaba a historiar el esplendor y las penurias de sus antepasados. Eramos cubanos, nacidos de padres cubanos, hijos de cubanos nacidos en las Islas, y ésa era nuestra gloria. [...] Lo importante en sus relatos no eran las personas, sino los lugares. [...] los viajes, sí, porque los viajes ilustran; pero para vivir y morir, la Isla. » (ND, p. 13.)

L'importance des faits quotidiens constitue la deuxième particularité de l'idylle. Dans *Los niños se despiden*, ceux-ci revêtent parfois un caractère quasi merveilleux sous le regard naïf du petit Alejandro :

Toujours est-il qu'Aleida prit la corbeille à linge et que nous sortîmes tous les deux. Elle baissa le piquet qui soutient le fil en l'air, comme une corde lâche. C'était un plaisir de voir tous ces gens, sans têtes ni extrémités, se balançant dans l'air. Des femmes qui n'étaient femmes que des épaules aux genoux; d'autres, encore plus démantibulées, l'étaient de la taille aux genoux, ou des épaules à la taille; certaines avaient des bras, mais il leur manquait les mains.⁶⁰ (EFA, p. 52.)

Les simples vêtements flottants sur la corde à linge prennent une dimension tout autre par cette description poétique et imagée. Par les yeux d'enfant d'Alejandro, les faits quotidiens prennent une valeur et une importance plus que nécessaires et témoignent de la vision créative d'un « enfan[t]-poète[e], dot[é] d'une imagination bien supérieure à la normale » (Kawa, 1994, p. 598).

Enfin, le troisième trait de l'idylle, la fusion de l'homme avec la nature, apparaît dans l'extrait suivant : « Aurora était une locomotive qui sifflait, sifflait, sifflait; les plats étaient les wagons de canne à sucre, et nous, les moulins. Nous faisions des paris sur qui terminerait la zafra⁶¹ le premier.⁶² » (EFA, p. 57.) Le langage utilisé dans cet extrait s'adapte à la réalité du territoire cubain et revêt les couleurs locales du *batey* par des termes reliés à la récolte de la canne à sucre. Les mêmes termes sont convoqués pour décrire « les phénomènes naturels et les péripéties humaines » (Bakhtine, 1978, p. 368). Dans le roman de Fernández, ces phénomènes naturels s'adaptent à la réalité cubaine d'une centrale sucrière et les péripéties

⁶⁰ « La cosa es que Aleida cogió la canasta de la ropa y salimos los dos. Ella bajó la vara que aguanta el cordel en el aire, como una cuerda floja. Daba gusto ver a toda esa gente, sin cabezas y sin extremidades, meciéndose en el aire. Mujeres que eran sólo mujeres desde los hombros a las rodillas; otras, todavía más descuartizadas, lo eran de la cintura a las rodillas o de los hombros a la cintura; algunas tenían brazos, pero les faltaban las manos. » (ND, p. 70.)

⁶¹ « Zafra : Nom donné à la récolte de la canne à sucre. [N.d.T.] » (EFA, p. 16.)

⁶² « Aurora era una locomotora, pitando, pitando, pitando; los platos eran los carros de caña y nosotros los ingenios. Apostábamos a ver quién terminaba la zafra primero. » (ND, p. 77.)

humaines sont à un degré moindre puisque, et nous l'avons déjà vu dans l'extrait précédent, le moindre fait quotidien témoigne déjà de l'imaginaire débordant et créatif d'Alejandro.

Le *batey* représente donc l'espace idyllique de l'enfance pour Alejandro. Cette idylle se caractérise par un aspect merveilleux que permet une esthétique particulière au roman, le réalisme magique, que nous définirons sous peu. Réalisme magique⁶³, réalisme merveilleux⁶⁴ ou réel merveilleux⁶⁵, les oxymores ne manquent pas pour tenter de définir une esthétique qui a déjà fait couler beaucoup d'encre (Kalenic Ramsak, 1991; Jordan, 1997; Scheel, 2005, pour ne nommer qu'eux). Certains critiques, comme Marcone (1988), remettent même en question l'existence d'un tel genre littéraire, avançant que les œuvres classées sous cette rubrique répondraient tout aussi bien aux critères du fantastique ou du surréalisme. Les études postérieures à celle de Marcone tendent au contraire à démontrer l'importance de cette esthétique dans la prose latino-américaine, entre autres, et à la distinguer des genres plus canoniques comme le fantastique⁶⁶. Pour notre part, l'objet de notre étude n'est pas de rouvrir le débat sur ce sujet qui ne fait toujours pas l'unanimité chez les critiques, ni d'entreprendre une longue analyse narratologique de l'œuvre pour en détecter l'appartenance au réalisme magique ou au réalisme merveilleux⁶⁷. Nous reprendrons plutôt les aspects thématiques qui

⁶³ C'est à Franz Roh que nous devons le terme « réalisme magique » employé dans le domaine pictural. Le concept a voyagé jusqu'en Amérique latine où il « désigne un véritable courant » (Weisgerber, 1987, p. 13).

⁶⁴ Le « réalisme merveilleux » provient de l'auteur haïtien Jacques Stephen Alexis qui propose un art engagé qui « chante les beautés de la patrie haïtienne » (Scheel, 2005, p. 79).

⁶⁵ Le « réel merveilleux » a été introduit par l'auteur cubain Alejo Carpentier et est défini par le syncrétisme (religieux, ethnique, artistique, etc.) et l'aspect magique qu'il est possible d'observer dans le quotidien latino-américain (Carpentier, 1984; Kalenic, 1991). Selon Scheel (2005), « il faut [...] conclure que le concept carpentérien du réel merveilleux américain s'insère mieux dans l'histoire des idées que dans une théorie narrative ou dans une esthétique » (p. 64-65).

⁶⁶ Voir à ce sujet l'ouvrage de Chanady (1985) qui distingue bien, au plan narratologique, le fantastique et le réalisme magique.

⁶⁷ Une recherche plus approfondie sur ce sujet serait grandement souhaitable ultérieurement, mais l'objectif de notre travail n'est pas d'étudier l'œuvre de Fernández à partir des théories critiques du réalisme magique ou du réalisme merveilleux, mais plutôt d'évoquer certains éléments qui pourraient appartenir à une esthétique de ce genre. Nous avons privilégié le vocable « réalisme magique » pour notre étude puisque le concept était beaucoup plus usuel chez les critiques que celui de réalisme merveilleux (Scheel, 2005, p. 12).

nous semblent les plus opératoires pour éclairer notre sujet. Durix (1998) propose la définition suivante :

[...] les écrivains qui pratiquent le réalisme magique ont un sens aigu des réalités sociales de leur pays qu'ils mettent en scène dans leurs romans. Ils dépeignent des communautés en passe de créer leur propre histoire face aux forces dominantes de la tyrannie intérieure ou de l'hégémonie néocoloniale. Les personnages, souvent plus grands que nature, tendent dans l'allégorie. (p. 15.)

Et il ajoute, en guise de conclusion à son étude :

Si l'on veut néanmoins continuer à utiliser le terme, seule une définition incluant le désir de mettre en scène un monde divers et foisonnant ancré dans l'histoire et dans le mythe et reposant sur la constatation d'une réalité diverse et multiculturelle me semble susceptible de préserver une pertinence au « réalisme magique ». (p. 18.)

Nous retrouvons aisément certaines caractéristiques de notre roman cubain dans cette proposition de définition, notamment la description des réalités sociales du *batey*, le mythique voyage vers Sabanas qui côtoie des références historiques véridiques et le désir de construire une nouvelle société opposée à l'occupation américaine et dont les bases seraient plus équitables pour tous. De plus, mentionnons que *Los niños se despiden* a été rédigé dans le contexte révolutionnaire des années soixante, ce qui est largement mis en scène dans le roman et qui rejoint une hypothèse de Durix (1998) :

Il est possible également d'envisager le terme « réalisme magique » dans une perspective purement contextuelle. Le « boom » de la littérature latino-américaine [...] est clairement lié aux utopies d'inspiration socialiste qui parcouraient les milieux intellectuels à cette époque. (p. 16.)

Pour toutes ces raisons et au-delà de la confusion terminologique, nous affirmons que le premier roman de Fernández contient des éléments de réalisme magique⁶⁸ qui confèrent un caractère merveilleux à l'œuvre, merveilleux au sens avancé par Marta Gallo (1987) :

⁶⁸ Dans la préface de l'ouvrage de Scheel (2005), Daniel-Henri Pageaux affirme que « [l]'une des conclusions qui se dégage de son étude est (mais peut-être est-ce quelque peu [s]a lecture) qu'il n'y a pas d'écrivains ou d'œuvres qui relèvent dans leur ensemble, dans leur intégralité du réalisme magique ou merveilleux » (p. 9).

Le merveilleux a [...] une longue tradition qui permet de le rattacher au libre usage de l'imagination en littérature, qu'il soit surnaturel, illogique ou surprenant. L'imaginaire, le merveilleux dans les thèmes littéraires ne réside donc pas exclusivement dans le surnaturel. (p. 127.)

Le réalisme magique permet donc au merveilleux de se déployer dans notre corpus cubain par le biais de certains personnages qui ont une position plutôt ambivalente et qui relèvent à la fois du réalisme et du merveilleux. C'est le cas du personnage de Lila, qui semble parfois participer à la vie de la communauté, mais qui peut tout aussi bien revêtir une dimension divine. Elle semble être une sœur d'Alejandro et participe pleinement à la vie quotidienne du *batey* : « Lila était la personne la plus populaire et la mieux considérée de tout le voisinage.⁶⁹ » (*EFA*, p. 94.) Jordan (1997) parle de dialogue entre les vivants et les défunts comme particularité du réel merveilleux; dans l'œuvre de Fernández, il s'agit plutôt de dialogue entre vivants et création imaginaire. Pereira ajoute dans ce sens : « [Lila] se situe dans cette zone intermédiaire entre fantaisie et réalité, entre histoire et légende, qui la rend imprévisible, ambivalente, insaisissable et qui lui permet de se mouvoir avec beaucoup d'aisance entre la magie et le mythe.⁷⁰ » (Pereira, 1995, p. 167.) Cette « zone intermédiaire » dans laquelle se situe Lila et, nous le verrons plus loin, Salvador, contient certaines « tensions » propres au réalisme magique : Marta Gallo (1987) parle de « dualité interne », c'est-à-dire de « la coexistence de l'imaginaire et du quotidien, sans que cette polarité exige une solution : ainsi apparaît le paradoxe d'un oui *et* d'un non ou, comme le dit Carlos Fuentes, d'"un oui avec un non"⁷¹ » (p. 128). Le réalisme magique a ceci de particulier : les codes réalistes et merveilleux se côtoient sans que l'un n'exige la résolution de l'autre. Ainsi, la présence réaliste ou non de Lila est un paradoxe qui ne nécessite pas de résolution au sein de cette esthétique, mais qui exige plutôt une simple acceptation par le lecteur.

⁶⁹ « Lila era la persona más popular y mejor tratada en toda la vecindad. » (*ND*, p. 126.)

⁷⁰ « [Lila] se mueve en esa zona intermedia entre fantasía y realidad, entre historia y leyenda, que la torna imprevisible, ambivalente, inapresable, y que le permite moverse con plena soltura entre la magia y el mito. »

⁷¹ Fuentes, 1969, p. 50-51.

Le rôle de Lila est prédominant dans le roman puisque c'est elle qui raconte les récits mythiques à Alejandro et qui propose une version autre de l'Histoire que celle racontée par les parents du garçon. Nous avons avancé plus haut que Lila pouvait revêtir une dimension divine. Au septième chapitre, Lila se transforme en déesse qui détruit le monde pour pouvoir le reconstruire, par un récit mythique et parodique de la Genèse : « Et Lila les plaça [le premier homme et la première femme] au milieu de cet enfer qu'elle appela Deleite, afin qu'ils labourent la terre dont ils étaient issus.⁷² » (EFA, p. 105.) Elle se transforme donc en fondatrice du *batey* qui devient, par sa fondation mythique, un espace merveilleux. Dans cet espace merveilleux, s'inscrit le temps merveilleux de l'enfance, une temporalité non structurée où la chronologie est constamment rompue par les récits de Lila, comme celui qui précède, ou par les dérives imaginaires du protagoniste. L'espace et le temps prennent donc une dimension merveilleuse par la présence de Lila, l'amie d'Alejandro.

Ce chronotope de l'idylle merveilleuse, en plus de proposer un espace propice aux dérives imaginaires du garçon, se crée à partir de ces mêmes dérives imaginaires. C'est ainsi que l'idylle peut être considérée comme merveilleuse. En revanche, le temps idyllique de l'enfance au *batey* n'est pas permanent : à partir des récits de Lila, une rupture s'opère pour Alejandro, qui prend conscience de la vraie nature de ses ancêtres :

En regardant la nuit lilas, j'ai vu comment ma famille tuait les Indiens. Quand les Indiens ont commencé à disparaître, ils ont amené des Noirs pour les tuer, et puis ils ont commencé à se tuer entre eux. Et, avant qu'ils aient tout à fait fini de se tuer, les Américains sont arrivés pour tuer, et ils tuent encore.⁷³ (EFA, p. 65.)

Par un jeu de mots dans la langue d'origine avec la couleur lilas⁷⁴, la « noche lila » fait référence aux nuits passées en compagnie de son amie imaginaire durant lesquelles elle

⁷² « Y Lila les puso [el primer hombre y la primera mujer] en el centro de aquel infierno que llamó « Deleite », para que labrasen la tierra de la que fueron formados. » (ND, p. 142-143.)

⁷³ « Mirando la noche lila, he visto cómo mi familia mataba a los indios. Cuando empezaron a acabarse los indios trajeron negros para matarlos y después empezaron a matarse entre ellos. Y cuando todavía no habían acabado de matarse todos, vinieron los americanos a matar y siguen matando. » (ND, p. 89.)

⁷⁴ En espagnol, *lila* signifie la couleur lilas.

raconte les histoires des ancêtres d'Alejandro, les récits de fondation du *batey*, le voyage vers Sabanas. Tous ces récits vont beaucoup plus loin que la seule mémoire personnelle du protagoniste : ils rejoignent toute la mémoire de sa collectivité puisqu'il est question d'histoire cubaine, de guerres, de mythologie, de religion, d'identité, etc. La rupture qui s'opère dans l'esprit d'Alejandro lui permettra d'être plus critique face à un passé de moins en moins idyllique et rendra nécessaire le voyage mythique vers Sabanas, dont il sera largement question dans le dernier chapitre lorsque nous aborderons le discours utopique.

Pour terminer l'étude de ce chronotope, nous devons nous projeter à la fin du roman puisque l'espace idyllique du *batey* revient dans la diégèse. Au terme de son séjour à New York, Alejandro décide de revenir dans son village natal. S'agit-il d'un mouvement circulaire du temps? D'un retour au point de départ? Nous affirmons, comme Kawa (1994), qu'il s'agit plutôt d'un dépassement de ce point de départ. Avec le bagage acquis de son enfance à l'âge adulte, Alejandro sera en mesure de réaliser son intention la plus chère : l'écriture d'un grand roman, à laquelle nous reviendrons plus loin. Pour l'instant, considérons plutôt la façon dont le chronotope du seuil rompt l'équilibre de l'idylle merveilleuse.

2.3.2 Le chronotope du seuil

Comme chez Hébert, le chronotope du seuil est présent dans l'œuvre de Fernández. Deux seuils se révèlent d'une importance prépondérante pour l'avancement du récit et pour l'évolution psychologique du personnage. Le premier se situe à la fin de la première partie alors qu'Alejandro quitte son *batey* natal pour rejoindre la mégapole new-yorkaise. Ce seuil est marqué par des adieux aux habitants du *batey* et par une rupture narrative que constitue l'*Entreacto* (Entracte). Cet entracte est un hors-lieu narratif qui constitue le passage d'une ville à une autre, de l'enfance à l'adolescence. Nous disons hors-lieu puisque la conversation semble suspendue dans le temps et dans l'espace. Aucun déictique ne marque de façon univoque la temporalité, la spatialité ou l'instance narrative. Tous ces éléments narratifs semblent complètement évincés de ce chapitre. C'est un temps d'arrêt qui permet le passage d'un univers à l'autre, univers aux sens spatial et temporel, sous la forme d'un dialogue sur la signification de partir, revenir, rester (Duarte, 2003), autant de termes qui convoquent à la fois spatialité et temporalité.

Le deuxième seuil est davantage intégré dans la diégèse. À la suite de la rencontre avec Julián, un immigrant cubain originaire du *batey*, Alejandro prend conscience de l'échec de cet homme :

Cette image, cette vision épouvantable du midi tropical qui avait fait que Karl et moi nous trouvions ensemble à ce moment-là, au Whish [*sic*] Bone, et cette vision, la même, d'un homme qui se courbe sur sa vieillesse pour astiquer les couverts et les plats d'argent d'autrui, déterminait mon destin... le train qui me ramènerait chez moi, au batey, à ma vie...⁷⁵ (*EFA*, p. 337.)

Ce deuxième seuil marque le retour au point de départ, après plusieurs années passées aux États-Unis. Le *batey* redevient un lieu idyllique plus prometteur que le sont les États-Unis, ce qui contraste avec l'idée proposée par l'*American Dream* qui avait motivé le départ de Julián. Ce retour marquera aussi la réalisation d'Alejandro devenu adulte par l'écriture de son roman et par le départ vers Sabanas, métaphore révolutionnaire que nous étudierons dans le chapitre suivant.

2.3.3 Le chronotope de la ville

Les deux seuils que nous avons vus précédemment encadrent un troisième chronotope, celui de la ville, qui constitue la majeure partie de la seconde moitié du roman. La ville de New York, clairement identifiée, au contraire du *Premier jardin*, est l'espace dans lequel évolue Alejandro, au temps bien circonscrit de l'adolescence. New York, c'est le lieu de ses premières expériences de travail, des rencontres amicales et amoureuses, de l'apprentissage et de la connaissance de la vie, dans sa violence et ses drames :

⁷⁵ « Esa imagen, esa visión espantosa del mediodía tropical hizo que nosotros, Karl y yo, estuviéramos en aquel momento, juntos, en el Wish Bone, y esa visión, la misma, de un hombre que se encorva en su senectud para abrillantar cubiertos y vasijas de plata ajenos, determinaba mi destino... el tren que me llevaría de regreso a casa, al batey, a mi vida... » (*ND*, p. 460.)

Il [New-York] constitue l'antithèse de l'enfance, la rupture de l'osmose qui existait entre l'enfant et son environnement et, même si l'humour n'est pas absent de cette évocation de la vie d'un immigré latino-américain dans la métropole du Nord, le ton en est beaucoup plus grave. (Kawa, 1994, p. 597.)

Alors que les mythes, récits historiques et allusions bibliques et yoroubas peuplent l'imaginaire d'Alejandro dans la première partie, la deuxième partie se caractérise plutôt par l'absence de ces éléments :

Mais la narration demeure en quelque sorte linéaire, comme quelqu'un qui réussirait à se souvenir en dominant une mémoire devenue paresseuse parce qu'elle ne transmet pas de vécu. Les noms, les situations, les adresses d'édifice, de théâtre, de cabarets se succèdent, mais rien ne touche au vécu traumatique, capable d'engendrer le mythe.⁷⁶ (González, 1968, p. 153.)

D'ailleurs, Alejandro reprend le leitmotiv « vivre à Manhattan c'est comme de ne pas vivre, comme d'être mort⁷⁷ » (EFA, p. 260) pour décrire son expérience new-yorkaise⁷⁸. L'absence de mythes et l'éloignement du *batey* semblent provoquer chez Alejandro une distance face aux événements dont il est témoin et une perte d'intérêt pour ce qui l'entoure. Nous constatons que l'espace où se vit l'adolescence ne correspond pas à un lieu qui favorise l'évolution psychologique du personnage. Alejandro semble plutôt errer, d'une errance qui ne se limite pas à la ville de New York, mais qui se déploie aussi dans son imaginaire.

Et c'est ici que l'importance du chronotope de la ville se manifeste : il propose un espace aux vagabondages imaginatifs d'Alejandro, une prise de conscience de l'amour qu'il a pour le *batey*, et une réflexion sur le grand roman qu'il projette d'écrire (auquel nous reviendrons dans l'étude du chronotope suivant). Comme Flora Fontanges qui déambulait dans les rues du Vieux-Québec à la recherche du passé de sa collectivité, Alejandro parcourt les méandres de son imaginaire puisque la ville où il vit ne lui apporte que le sentiment d'être mort. C'est

⁷⁶ « Pero queda como una narración lineal, como quien logra recordar venciendo una memoria que resulta perezosa porque no trasmite vivencias. Se suceden nombres, situaciones, direcciones de edificios, teatros, cabarets, pero nada trasciende a vivencia traumática, capaz de engendrar el mito. »

⁷⁷ « vivir en Manhattan es como no vivir, como estar muerto » (ND, p. 354)

⁷⁸ Nous y reviendrons plus abondamment en 3.2.2.

donc par des ruptures chronologiques et spatiales qu'Alejandro oscille constamment entre réalité et imaginaire. Le temps et l'espace manquent de précision à cause de déictiques absents ou imprécis. Malgré un laborieux travail de reconstruction chronologique, il s'est avéré impossible d'en rétablir avec certitude la linéarité : « [L]a succession temporelle se rompt, les frontières entre passé, présent et futur s'estompent, l'ordre n'est plus celui du chronologique mais celui de la mémoire et, par tant d'écriture, celui de la fiction.⁷⁹ » (Lenzi, 1990, p. 91.) Explicitées dans le discours narratif lui-même, ces ruptures chronologiques sont aussi présentes dans la première partie, mais sans se doubler de ruptures spatiales : dans la seconde partie, on se retrouve tantôt à la maison de la plage à discuter de création littéraire avec Salvador, tantôt à New York ou encore au *batey*. Au contraire, dans la première partie, l'espace était circonscrit au *batey*. Les récits de Lila nous transportaient bien dans un espace autre et imaginaire (Sabanas, Río de la Luna), mais ils gardaient comme point de départ le village cubain. En somme, la temporalité n'appartient plus au chronologique, mais bien à la mémoire (Lenzi, 1990). Alejandro déambule à travers temps et espace, voguant de l'un à l'autre pour échapper à la ville qu'il compare à « un parc d'attraction pour adultes de peu d'imagination, trop surchargé de bimbelerie⁸⁰ » (EFA, p. 256). Le chronotope de la ville propose donc un espace propice aux dérives imaginaires et narratives qui serviront à l'écriture du roman tant espéré par Alejandro.

2.3.4 Le chronotope de l'écriture

Nous définissons le chronotope de l'écriture comme le fait de figer, dans un espace scriptural (spatialité), des événements passés, fictionnels ou non (temporalité), constitutifs d'une mémoire personnelle et collective : « Le souvenir fait partie de la mémoire, tout comme, pour Alejandro, le fait d'imaginer, d'inventer, de sublimer, d'évoquer, de rêver, bref,

⁷⁹ « [L]a sucesión temporal se quiebra, se esfuman las fronteras entre el pasado, el presente y el futuro, el orden, en fin no es el cronológico sino el de la memoria y, en tanto escritura, el de la ficción. »

⁸⁰ « un parque de diversión para adultos de poca imaginación, demasiado recargado de bisuterías » (ND, p. 348)

d'écrire. L'écriture possède, en tout sens, la valeur d'une expérience totalisante.⁸¹ » (Lenzi, 1990, p. 94.) Souvenirs, mémoire, imaginaire sont autant de concepts qui servent l'écriture, qui, elle, devient une partie intégrante de la mémoire. Grâce à la création, Alejandro peut fixer les éléments constitutifs de l'histoire de sa collectivité, mais aussi les éléments fictionnels provenant entre autres des récits mythiques de Lila.

Le chronotope de l'écriture constitue évidemment le grand chronotope organisateur de l'œuvre, comme l'était la ville dans *Le premier jardin*. Ce chronotope réunit les chronotopes étudiés précédemment (idylle merveilleuse, seuil et ville) et permet aussi, comme dans le cas de Hébert, une certaine déambulation pour s'approprier mémoire personnelle et collective. En effet, *Los niños se despiden* relate la longue quête scripturale d'Alejandro à travers la pensée créatrice. Alors que Flora Fontanges déambulait dans le Vieux-Québec, Alejandro intériorise l'espace déambulatoire par la recherche dans sa propre mémoire de récits historiques, fictifs et personnels à inscrire dans un grand roman constitutif de sa « mémoire obsédée » (EFA, p. 246) : « [...] je suspendais un récit, une phrase, un mot avec la simple excuse de corriger un ton de voix imité, ou saisi de l'effroi d'avoir omis quelque chose [...] »⁸² (EFA, p. 246.) En outre, il faut préciser que le roman se révèle être une grande mise en abîme dans laquelle Alejandro, à la toute fin du dernier chapitre, entreprend l'écriture du roman dont le lecteur est en train d'achever la lecture. Ainsi, l'écriture devient l'élément clé du roman, celui sans lequel le récit serait impossible.

Cette longue quête de l'écriture s'opère par le dialogue et à travers celui-ci. L'importance *del hablar* (du parler) se manifeste tout au long du texte. Dès le premier

⁸¹ « El recuerdo es parte de la memoria, como también lo son, para Alejandro, el imaginar, inventar, sublimizar, evocar, soñar, en suma, escribir. La escritura posee, en todo sentido, el valor de una experiencia totalizante. »

⁸² « [...] suspendía un relato, una frase, una plabra, por la simple excusa de corregir el tono de la voz imitada o, sobresaltado, ante la omisión de algo [...] » (ND, p. 335.)

chapitre, les conversations des adultes sur le porche⁸³ parviennent à Alejandro et contribuent à peupler son imaginaire de récits ancestraux :

Ils parlent sous le proche, ils parlent, ils parlent, ils parlent simultanément sous tous les porches, à la même heure, tout en se balançant, en buvant du café, en regardant les autres, en s'écoulant mutuellement. [...] Je les entends et les ai entendu[s] toutes ces années et m'en réjouis et m'en attriste.⁸⁴ (*EFA*, p. 9.)

Puis, viennent les conversations avec Lila et Salvador. Dans la seconde moitié du roman, les conversations avec ce dernier occupent de grandes parties de chapitre. Salvador se révèle être l'interlocuteur de choix pour les discussions sur la littérature, la création, l'écriture du roman. Mais avant tout, Salvador est une création à la fois fantasmagorique et réelle, et il est difficile de distinguer s'il relève de l'imaginaire ou du réalisme, d'autant plus qu'il participe à la vie familiale, tout comme Lila : « [M]aman l'invita à prendre son petit déjeuner avec nous et Salvador resta. Et nous étions assis à table et Salvador parlait avec mon père, répondant à ses questions [...] »⁸⁵ (*EFA*, p. 41.) Il est aussi un double d'Alejandro qui stimule et critique sa création, comme l'affirme Lenzi (1990) : « Alejandro invente Salvador pour extérioriser en lui son conflit avec l'écriture et la mémoire. L'existence de ce dernier est liée à ce processus : quand Alejandro réussira à écrire son livre, Salvador sortira de sa vie [...] »⁸⁶ (p. 102.) Les rencontres et les conversations, parfois conflictuelles, se multiplient entre les deux garçons. En somme, l'action de parler, de converser, d'écouter permet à Alejandro, d'une part, de s'approprier certains récits historiques, mythiques et fictifs et, d'autre part, de transcrire ces mêmes récits dans le but de leur donner la pérennité propre au manuscrit.

⁸³ À Cuba, encore aujourd'hui, le porche constitue un espace privilégié pour les discussions entre voisins et membres de la famille.

⁸⁴ « Están hablando en el portal, hablando, hablando, hablando simultáneamente en todos los portales, a la misma hora, meciéndose, fumando, tomando café, mirando a los demás, oyéndose. [...] Yo les oigo, les he oído todos estos años y me deleito y entristezco. » (*ND*, p. 14.)

⁸⁵ « [M]amá le pidió que tomase el desayuno con nosotros y Salvador se quedó. Y estábamos sentados a la mesa y Salvador hablaba con mi padre, respondiendo a sus preguntas [...] » (*ND*, p. 57.)

⁸⁶ « Alejandro inventa a Salvador para exteriorizar en él su conflicto con la escritura y con la memoria, y su existencia está unida a este proceso; cuando haya logrado escribir su libro, Salvador saldrá de su vida [...] »

Nous avons déjà abordé rapidement la chronologie dans l'étude du chronotope précédent : les ruptures temporelles étaient étroitement liées aux ruptures spatiales. Dans le chronotope de l'écriture, les anachronies, c'est-à-dire « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (Genette, 1972, p. 79) sont à l'image de la pensée créatrice et du fonctionnement de la mémoire. Tout s'enchevêtre, se mélange, les souvenirs d'enfance côtoient les préoccupations esthétiques d'Alejandro :

Ainsi sont les souvenirs, comme les mots, tout à fait ainsi, fugaces comme un éclair ou statiques comme la pierre de la foudre enterrée dans la forêt. [...] Ainsi sont les souvenirs, se nourrissant d'autres vies, jamais de leur vie propre. Une odeur, un son, une image, une saveur, un contact, le plus petit, le plus éphémère, le plus insignifiant, suffit pour que le cancer des souvenirs commence à multiplier ses cellules malignes, à ronger ça et là tout, absolument tout ce qui se trouve à sa portée et ce qui rôde au-delà.⁸⁷ (*EFA*, p. 236.)

La relation entre mots et souvenirs est ici clairement illustrée. À l'image de la réminiscence des souvenirs et de la pensée créatrice, la chronologie ne peut s'engager sur une voie linéaire. Et comme le roman de Fernández est à la fois « une asservissante et mystérieuse marée de mots⁸⁸ » (Benedetti, 1991, p. 274) et un ensemble de « mythes, fables et légendes; imagination, fantaisie et mémoire; histoire, actualité et projection dans l'avenir⁸⁹ » (Pereira, 1995, p. 165), autant les mots que les souvenirs ne peuvent nous parvenir que de façon décousue et anachronique (au sens de Genette) puisque le temps et l'espace fonctionnent, à l'intérieur du chronotope de l'écriture, comme la réminiscence des souvenirs et comme la création : par bribes et de façon aléatoire et non chronologique. En effet, les souvenirs parviennent à la mémoire d'Alejandro de façon fragmentée; les mots l'envahissent comme l'atteste l'extrait suivant relatant un jeu d'enfant entre lui et Lila : « Nous admirions un texte,

⁸⁷ « Así son los recuerdos, como las palabras, así mismo, fugaces como un relámpago o estáticos como la piedra del rayo enterrada en el monte. [...] Así son los recuerdos, sustentándose de otras vidas, nunca de sus propias vidas. Un olor, un sonido, una imagen, un gusto, un contacto, el menor, el más efímero e insignificante, basta para que el cáncer de los recuerdos empiece a desarrollar sus infecciosas células, a comer por aquí y por acá, todo, absolutamente todo lo que esté a su alcance y lo que ronda más allá. » (*ND*, p. 321.)

⁸⁸ « una avasalladora, misteriosa marea de palabras »

⁸⁹ « mito, fábula y leyenda; imaginación, fantasía y memoria; historia, actualidad y proyección hacia futuro »

non pas pour ce qu'il disait, pas même pour la correction de sa rédaction, mais pour la quantité de mots utilisés; plus il y en avait, mieux c'était.⁹⁰ » (EFA, p. 238.)

En résumé, le chronotope de l'écriture constitue le grand chronotope organisateur de l'œuvre, celui qui génère et regroupe les autres chronotopes étudiés précédemment, soit l'idylle merveilleuse, le seuil et la ville. C'est par l'écriture de son roman qu'Alejandro réussira à figer sur un espace permanent (le manuscrit) une temporalité mémorielle, c'est-à-dire des récits tributaires d'une mémoire collective et nationale qui s'amalgameront à des récits personnels de son enfance, à ses fantaisies enfantines et ses dérives imaginaires.

Dans le corpus étudié, tant le roman de Hébert que celui de Fernández traduisent, à leur façon, l'appropriation de la mémoire de leur collectivité respective. Alors que Flora Fontanges parcourait la ville en éveillant d'obscures héroïnes ancestrales pour tenter de renouer avec ses propres souvenirs douloureux, Alejandro reprend cette notion d'errance : errance dans l'Histoire, dans son imaginaire et dans ses souvenirs personnels, mais aussi dans l'intention d'entreprendre l'écriture d'un grand roman. En somme, chez Hébert, l'appropriation de la mémoire collective se réalise par et dans le *topos*; chez Fernández c'est par et dans le *logos* qu'Alejandro s'approprie l'imaginaire de sa collectivité.

L'étude des chronotopes s'est avérée indispensable pour analyser les relations entre temps et espace dans notre corpus. Elle a pu mettre en lumière les différentes relations entre les chronotopes étudiés, de sorte qu'une structure chronotopique s'est dégagée de chacun des romans. De cette façon, les liens entre spatialité et temporalité ont éclairé la façon dont les protagonistes s'approprient la mémoire de leur collectivité et le lien indéniable entre mémoire personnelle et mémoire collective. L'une sert l'autre et vice-versa. Jusqu'à maintenant, il a été amplement question des préoccupations spatio-temporelles qui s'inscrivaient dans un temps réel et un espace circonscrit. Dans le chapitre qui suit, nous continuerons à explorer ces marques spatiales et temporelles, mais d'une tout autre façon. Nous abandonnons l'étude chronotopique pour nous plonger dans l'ailleurs. Nous verrons comment l'exil chez Hébert et

⁹⁰ « Admirábamos un texto no por lo que decía ni siquiera por la corrección con que estaba redactado, sino por la cantidad de palabras utilizadas; mientras más, mejor. » (ND, p. 323.)

l'utopie chez Fernández constituent des lieux et des temporalités d'une importance manifeste dans les romans, malgré le contresens qui semble s'en dégager de prime abord.

CHAPITRE III

L'AILLEURS

L'étude chronotopique du chapitre précédent a permis le tissage de liens entre espace et temps, entre mémoire collective et souvenirs individuels. Les réseaux de chronotopes repérés dans notre corpus ont mis en lumière l'organisation spatio-temporelle de chaque roman. Ces réseaux de sens ont relevé certaines esthétiques et stratégies propres à chaque romancier et ont suggéré l'importance de la déambulation dans l'appropriation de la mémoire collective. Notre étude spatio-temporelle ne saurait être complète sans une recherche plus approfondie de l'espace et du temps dans une de leur manifestation toute particulière : le rapport à l'ailleurs.

Nous avons énoncé, au tout début de notre travail, le fait que nos deux romanciers avaient connu l'exil lors d'un tournant majeur de l'histoire de leurs pays. Qu'en est-il des conséquences esthétiques de ces choix? Nous sommes d'avis que cet exil, tantôt à Paris, tantôt à New York, propose une vision de l'espace et du temps bien particulière et distincte pour chaque écrivain. Précisons d'emblée que l'objectif de ce chapitre n'est en aucun cas d'établir des liens entre la biographie de l'auteur et son œuvre, ou de juger du caractère autobiographique des romans. Notre travail portera d'abord sur le texte et ce type de relation, lorsqu'il sera convoqué, ne le sera qu'à titre anecdotique. Le texte comme objet d'étude nous offre amplement de matériau pour un travail sur l'ailleurs, et nous devons restreindre notre champ de recherche à deux de ses manifestations : l'exil chez Hébert et l'utopie chez Fernández.

3.1 L'exil hébertien

L'ailleurs est très caractéristique de la prose hébertienne : « Tout au long de la production romanesque d'Anne Hébert l'image de l'ailleurs revient sous des formes différentes qui évoquent toutefois la même aspiration au bonheur. » (Puccini, 1997, p. 421.)

Dans *Le premier jardin*, cet ailleurs prend la forme de l'exil ou, pour être plus exact, des exils. En effet, les exils sont multiples chez Hébert et leur étude sera limitée aux formes les plus significatives pour notre problématique. L'exil ne concerne pas que les territoires physiques (déplacement d'une patrie vers une autre), mais aussi les territoires intérieurs ou psychiques. Notre définition de l'exil se précisera donc au fil de notre étude.

3.1.1 « Anywhere out of this world » (*PJ*, p. 13, 37)

Dans sa définition la plus traditionnelle, l'exil concerne l'espace physique : expulsion d'un pays, changement de patrie, déménagement outre-mer, etc. Outre l'expulsion par une autorité, l'exil peut aussi relever d'une « interdiction imposée par les autorités du pays d'origine ou [d'une] auto-interdiction imposée à l'exilé/é par ses propres valeurs » (Bishop, 1993, p. 26-27). Pour Flora Fontanges, le Vieux-Québec constitue cet interdit fixé par elle-même qui se traduit par l'intertexte beaudelairien « Anywhere out of this world⁹¹ » (*PJ*, p. 13, 37). Mais pour la comédienne, il ne s'agit pas de s'exiler du monde en général (« *the world* »), mais bien de celui dans lequel elle se trouve (« *this world* ») : la ville de Québec. Dès ses premières foulées en sol québécois après un exil de plusieurs années en France, Flora Fontanges est confrontée à une ville porteuse d'émotions douloureuses qu'elle veut éviter de susciter. La comédienne ne veut pas se souvenir et elle espère « qu'il ne se produise rien (ni heurt ni émotion) entre la ville et elle » (*PJ*, p. 13). Par la suite, cet exil spatial se définira et se limitera à certaines rues du Vieux-Québec ou à certains quartiers qui demeurent dysphoriques. Dans son exploration de la ville, elle les biffe sur la carte :

Raphaël insiste pour lui faire visiter la ville comme si elle n'y avait jamais mis les pieds. Peut-être que de cette façon échappera-t-elle à ce qu'elle sait de la ville et se contentera-t-elle de la version de Raphaël? Elle voudrait être ailleurs. *Anywhere out of this world*, se répète-t-elle. Est venue ici pour jouer un rôle au théâtre. Le jouera ce rôle. Puis s'en ira finir sa vie ailleurs. A moins que sa fille ne surgisse tout à coup. Ses bras autour de son cou. Sa joue fraîche contre sa joue.

⁹¹ Le titre original du poème en prose de Charles Beaudelaire est « Any where out of the world. N'importe où hors du monde » et provient du recueil *Le spleen de Paris* (Beaudelaire, 1964, p. 137-138).

Raphaël, en bon guide attitré, a emporté un plan de la ville. Flora Fontanges se penche sur le plan déplié, bien à plat, sur le lit. Elle cherche la côte de la Couronne et le quartier Saint-Roch. Biffe tout le quartier d'un trait de son stylo. Elle fait ses conditions. Il y a des lieux interdits où elle n'ira jamais. Que Raphaël se le tienne pour dit. (*PJ*, p. 37.)

Espace et mémoire sont donc intimement liés, comme le rappelle Ricœur (2000) : « Quand à nos déplacements, les lieux successivement parcourus servent de *reminders* aux épisodes qui s'y sont déroulés. » (p. 51.) Selon Mésavage (1990), l'extrait hébertien cité « ne peut vouloir dire qu'en rayant certaines parties sur la carte de Québec, elle [Flora Fontanges] pense réprimer les souvenirs pénibles » (p. 73). Refuser de visiter certains endroits garde la mémoire à distance puisque ce sont ces lieux qui servent de déclencheurs aux souvenirs, pénibles dans ce cas-ci. En d'autres mots, les lieux physiques qu'elle s'interdit de fouler relèvent des « lieux de mémoire interdite⁹² » (Ancrenat, 2002, p. 9). Tout un pan de sa jeunesse fait partie de cette mémoire interdite dans laquelle elle refuse de mettre les pieds, en d'autres mots, de laquelle elle s'exile pour éviter la dysphorie associée à ces souvenirs. D'ailleurs, cette image de ne pas mettre les pieds dans sa mémoire revient à quelques reprises dans le roman et, comme le note Marcheix (2005), établit le lien entre « territorialité urbaine et territoires intérieurs » (p. 355). L'exil n'est plus que spatial : il devient métaphorique et prend une dimension temporelle. Ne pas mettre les pieds dans certaines rues de la ville, c'est ne pas remettre les pieds dans le passé. L'espace joue un rôle très important dans la définition de la mémoire de la protagoniste. Échapper à certains lieux, c'est échapper à sa propre mémoire. Mais le contraire est aussi vrai : déambuler dans certains quartiers, c'est confronter ses souvenirs : « La résolution finale de son drame dépendra donc de l'inclusion de ces endroits dans son exploration de la ville. » (Mitchell et Côte, 1991, p. 458-459.) Flora Fontanges doit s'approprier l'espace afin de s'approprier ses souvenirs d'enfance. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, inclure dans son exploration de la ville les quartiers qu'elle avait rejetés participe à l'acceptation de sa mémoire personnelle. Le recours à l'exil spatial n'est donc que temporaire et offre une panacée à qui veut bien respecter les limites de l'espace auto-interdit.

⁹² Cette expression est plutôt utilisée par Ancrenat pour parler de l'Histoire, mais nous l'empruntons en ajoutant une connotation plus intime et plus personnelle à la mémoire.

3.1.2 « Le temps passé n'est plus⁹³ » (*PJ*, p. 123)

Outre la définition dénotative de l'exil, nous savons maintenant qu'il peut être métaphorique, comme l'indique Nepveu (1999) :

[L']« exil » pouvait fonctionner dans le discours comme un mot poétique, une métaphore permettant de moduler entre sens propre et sens figuré, entre la privation objective d'un territoire et toute une gamme de termes à valeur psychique autant que sociologique : dépossession, manque, vide, irréel, aliénation, mort, etc. (p. 48.)

Son aspect temporel a été soulevé par la comparaison entre territoires urbains et territoires intérieurs : déambuler dans la ville avait partie liée à la déambulation mnémonique. Dans l'exil temporel, la situation est double. Au confluent de l'exil individuel⁹⁴ et de l'exil historique se déploie la tension entre souvenir personnel et mémoire collective. Flora Fontanges vit un exil individuel par rapport à son enfance : elle ne veut plus y remettre les pieds, elle vit exilée de ce territoire mnémonique, cette période dysphorique. En contrepartie, le temps présent s'avère être le territoire maintenant habité : « Il s'agit de ne pas respirer trop profondément et de bien rejeter l'air après qu'il a régénéré le sang. Tout juste de quoi vivre dans l'instant. S'en tenir au seul présent. » (*PJ*, p. 29.) Mais malgré tous les efforts de la comédienne de ne s'en tenir qu'au présent, la patrie d'origine (ses souvenirs) suit l'exilée dans le présent et la tient prisonnière, comme quoi le cordon qui relie l'un à l'autre ne se rompt jamais complètement :

« Le temps passé n'est plus », cette phrase, bénie entre toutes, aucun ange ne la prononcera-t-il jamais à son oreille? Comment ne pas s'imaginer à loisir le bond de joie de la prisonnière qui brise ses chaînes, devient libre et légère, sans souvenirs, attentive seulement au soir qui descend sur la ville? (*PJ*, p. 123.)

Cet exil individuel de Flora Fontanges alimente la dialectique entre passé et présent, entre refoulé et son retour. Tout comme rester loin de certains quartiers de la ville empêchait le

⁹³ Cet intertexte provient de Jean-Baptiste Chassignet (1953) : « Le temps passé n'est plus, l'autre encore n'est pas; / Et le présent languit entre vie et trépas. » (p. 36.)

⁹⁴ Nous employons le terme individuel pour qualifier cet exil puisqu'il ne concerne que la comédienne et s'oppose à l'aspect collectif de l'exil historique, que nous qualifierons un peu plus loin.

retour de refoulé, rester dans le présent est une autre stratégie pour ne pas se souvenir. Mais si éviter certaines rues s'avérerait peut-être plus facile, éviter un territoire intérieur l'est beaucoup moins, comme l'illustre l'image de la prisonnière contrainte à se souvenir.

S'ancrer dans le présent représente une difficulté importante pour la comédienne sans cesse hantée par le passé. Par contre, recourir au passé lointain s'avère une autre stratégie de prime abord efficace. À l'image de l'étranger dont parle Kristeva⁹⁵ (1988) qui « survit tourné vers le pays de ses larmes [et tel un] amoureux mélancolique d'un espace perdu » (p. 20), Flora Fontanges a recourt au passé colonial de sa collectivité, une forme d'exil bénéfique :

[...] dans *Le premier jardin*, la nostalgie d'un paradis perdu, se confondant avec les débuts de la Nouvelle-France, s'affirme fortement et s'y affirme comme sentiment d'exil historique [...] (Bishop, 1993, p. 43.)

L'exil historique, ou la valorisation du passé collectif, est celui d'un individu en marge du passé et constitue une zone de confort, un point de référence absolu. Cette zone de confort aide la comédienne à éviter son propre passé puisque demeurer dans le présent s'avérerait impossible, peut-être parce que le présent « languit entre vie et trépas », pour reprendre un vers de Chassignet (1953, p. 36). Par contre, c'est un jeu hasardeux auquel s'expose Flora Fontanges : les femmes qu'elle convoque se rapprochent chronologiquement de sa propre enfance. Il s'agit d'un exil historique, certes, mais qui se rapproche dangereusement de la cause de son exil individuel, c'est-à-dire les diverses ruptures vécues telles qu'étudiées en 2.2.1. Les premières femmes jouées sont celles de la colonie : Marie Rollet, Barbe Abbadie, Guillemette Thibault, etc. Le drame d'Aurore Michaud (*PJ*, p. 117-121), la petite bonne assassinée en 1915, est presque contemporain à l'enfance de Marie Eventurel et semble lui avoir été raconté par sa fausse grand-mère, cette « voix étrangère » (Pestre de Alemeida, 1996) : « La fin tragique de la petite Aurore semble évoquée par une voix étrangère lorsque Flora Fontanges ânonne, mot à mot, comme si elle écoutait à mesure chaque mot qu'on lui dicterait, dans les ténèbres de sa mémoire. » (*PJ*, p. 120.) Ce récit d'Aurore Michaud a une fonction bien particulière dans le roman : « [C]hronologiquement, il jette un pont entre

⁹⁵ Cité dans Bishop, 1993, p. 43.

l'histoire communautaire et l'histoire individuelle de l'héroïne. » (Marcheix, 2005, p. 138.) C'est ainsi que l'exil historique, de prime abord réconfortant pour la comédienne, se révèle rapidement une voie d'accès à son propre passé qu'elle tente d'éviter. Rester dans le présent s'est avéré trop difficile dans une ville aussi chargée historiquement que le Vieux-Québec. Et avec Raphaël comme guide touristique, les éléments y étaient pour plonger dans le passé colonial avec autant d'énergie, dans cet ailleurs qui semblait agréable au début du jeu. Rapidement, le passé lointain s'est rapproché de l'enfance de Flora Fontanges et a ouvert la digue au déferlement des souvenirs. Les récits passés subséquents se sont alors précisés et il n'était plus question d'évoquer la patrie coloniale réconfortante, mais bien la patrie « personnelle » : les souvenirs douloureux de l'enfance, le feu de l'hospice Saint-Louis, son enfance chez les Eventurel, cet ailleurs difficile où elle ne voulait plus remettre les pieds, la cause de son exil individuel.

3.1.3 « All the world's a stage⁹⁶ » (*PJ*, p. 7)

L'épigraphe du *Premier jardin*, « All the world's a stage », donne le ton à tout le roman. D'un auteur reconnu, il met de plain-pied le lecteur dans une logique du jeu. Et pour Flora Fontanges, toute sa vie aura été une scène de théâtre où elle a multiplié les rôles, de sa plus tendre enfance à l'âge adulte, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Mais quelles fonctions a le jeu théâtral pour Flora Fontanges? Pourquoi se révèle-t-il si important et prend-il toute la place dans sa vie? Nous analyserons dans les pages suivantes les fonctions du théâtre, ce dernier constituant une forme d'exil bien particulière : l'exil identitaire. En effet, l'acte théâtral est une façon de s'exiler de soi-même, d'être hors de son corps et de son âme en « empruntant » ceux d'un autre, en se métamorphosant. S'évader, exister et s'inscrire sont autant de fonctions qui justifient le désir de Flora Fontanges d'emprunter un corps et une âme à autrui (personnages de pièces de théâtre ou femmes de la colonie).

⁹⁶ Cet intertexte provient de la pièce de théâtre de William Shakespeare (1954) *As You Like It*, acte II, scène 7.

3.1.3.1 S'évader

L'exil n'est pas qu'un « phénomène d'ordre juridico-spatio-politique, mais [est aussi] un phénomène d'ordre psychique [...] » (Bishop, 1993, p. 27). Avec l'étude de la théâtralisation, il sera possible de comprendre l'importance de l'exil identitaire dans *Le premier jardin*, c'est-à-dire un exil qui pousse le sujet à l'extérieur de lui-même, ailleurs qu'en lui-même. Dès le moment où la petite Pierrette Paul devient Marie Eventurel, le désir d'habiter un autre corps surgit : « Son désir le plus profond était d'habiter ailleurs qu'en elle-même, une minute, rien qu'une toute petite minute, voir comment ça se passe dans une autre tête que la sienne, un autre corps, s'incarner à nouveau, savoir comment c'est ailleurs [...] » (*PJ*, p. 63.) C'est le métier de comédienne qui lui permettra de réaliser pleinement ce désir, comme le confirme Puccini (1997) : « [...] la représentation théâtrale donne la possibilité de s'évader de soi-même. » (p. 426.) Flora Fontanges s'exile d'elle-même en multipliant les rôles pour tenir sa mémoire tranquille, de peur d'en réveiller les spectres. L'acte théâtral lui offre la possibilité d'échapper à sa mémoire et, par conséquent, à une partie de son identité puisque « [l]a mémoire individuelle fait partie de notre conscience et constitue la base de notre identité. Un homme qui a perdu la mémoire a perdu son identité⁹⁷ » (Kohut, [2003-2004], p. 11). De la même manière, un homme qui fuit sa mémoire fuit aussi son identité puisque sa mémoire est une composante intégrante de lui-même. À l'image de cet homme amnésique, Flora Fontanges, en plus d'échapper à une mémoire envahissante et dérangement, s'exile d'elle-même en s'appropriant ici et là des fragments des autres pour se façonner une nouvelle identité à partir de l'autre : « Elle leur prend leurs gestes et leurs tics, leur façon de pencher la tête et de baisser les yeux, elle se nourrit de leur sang et de leurs larmes. » (*PJ*, p. 81.) Elle leur prend leur façon d'être, se nourrit à même les gens qu'elle côtoie, telle une « voleuse d'âme » (*PJ*, p. 81) qui s'abreuve du sang des vivants pour survivre, pour vivre. Les divers personnages que s'approprie Flora Fontanges témoignent d'une identité multiple et en mouvement : outre les changements de noms qu'a subis l'orpheline depuis sa naissance, les différents rôles de théâtre l'assurent de retrouver chaque fois une nouvelle identité

⁹⁷ « La memoria individual forma parte de nuestra conciencia y constituye la base de nuestra identidad. Un hombre que ha perdido la memoria ha perdido su identidad. »

euphorisante qui contribue à combler le vide existentiel causé par la rupture originelle, celle du lien maternel. En somme, jouer est gage d'oubli de qui elle est et de ce qu'elle a été, mais aussi gage d'existence par l'appropriation et la construction d'une identité « propre » puisée dans l'altérité.

3.1.3.2 Exister

L'acte théâtral permet aussi à la comédienne d'exister, comme si son espace vital se confondait à l'espace scénique. Flora Fontanges n'existe que lorsqu'elle joue un rôle : « Elle cherche un nom de femme à habiter. Pour éclater de nouveau dans la lumière. » (*PJ*, p. 49.) L'éclat et la lumière rappellent la scène de théâtre et ses projecteurs, et le désir de vouloir habiter un nom rejoint aussi cette thématique de l'art scénique puisqu'un rôle de théâtre commence par un nom (sur papier) à partir duquel on crée un personnage. La nomination, comme nous l'avons étudiée dans le chapitre précédent, constitue une problématique toute particulière dans le roman. À ce propos, Ricœur (2000) mentionne :

Chacun de nous porte un nom qu'il ne s'est pas donné à lui-même, qu'il a reçu d'un autre : dans notre culture, un patronyme qui me situe sur une *ligne de filiation*, un prénom qui me distingue dans la fratrie. Cette parole d'autrui, déposée sur une vie entière, au prix des difficultés et des conflits qu'on sait, confère un appui langagier, un tour décidément autoréférentiel, à toutes les opérations d'appropriation personnelle gravitant autour du noyau mnémonique. (p. 159. Nous soulignons.)

Mais Flora Fontanges n'appartient à aucune « ligne de filiation ». Les sœurs de l'hospice lui ont donné un prénom en guise de patronyme; les Eventurel lui ont prêté le leur, mais Marie, qui « souhaite très fort s'approprier l'arbre des Eventurel » (*PJ*, p. 124), en est incapable; Flora Fontanges s'est elle-même donné son nom de scène. Trois noms, trois identités, trois ruptures sur la ligne de filiation. De plus, par différentes mises en scène, la comédienne continue à multiplier les identités par les rôles qu'elle joue sans cesse : « Un jour viendra où elle choisira son propre nom, et ce sera le nom secret, caché dans son cœur, depuis la nuit des temps, le seul et l'unique qui la désignera entre tous et lui permettra toutes les métamorphoses nécessaires à sa vie. » (*PJ*, p. 65.) Se choisir un nom devient, pour la comédienne, une porte d'entrée pour multiplier les rôles et, par conséquent, revêtir une nouvelle identité chaque fois. Ceci est particulièrement contradictoire puisque la pluralité des

rôles n'assure évidemment pas une identité forte, mais bien une vie passée dans les chaussures d'autrui. Malgré tout, pour la comédienne, jouer s'avère une condition nécessaire à l'existence.

D'ailleurs, Flora Fontanges est consciente qu'elle « [est] faite pour être vue de loin » (*PJ*, p. 11). Elle ne se sent reconnue à sa pleine valeur par autrui que lorsqu'elle occupe une scène, institutionnelle ou fictive. La relation d'interdépendance comédien/spectateur se déploie très bien dans le texte. Un comédien n'existe que parce qu'un spectateur le regarde et, inversement, un spectateur n'a sa place que parce qu'un comédien est sur les planches. Dans le roman, sa forme la plus achevée est sans doute la relation entre Raphaël et Flora Fontanges. Raphaël est à la fois la muse qui propose des personnages à incarner et le spectateur ravi du pouvoir de la comédienne :

Flora Fontanges écoute les histoires de Raphaël, en tire des personnages et des rôles. Elle voit parfois distinctement devant elle les femmes évoquées par Raphaël, dans leurs atours du temps passé. Elle leur souffle dans les narines une haleine de vie et se met à exister fortement à leur place. S'enchant de ce pouvoir qu'elle a. (*PJ*, p. 83.)

Flora Fontanges existe à travers ces personnages qu'elle réveille, qu'elle façonne, comme Dieu dans le récit génésiaque :

Mais à l'instar du Créateur qui souffle la vie à sa créature et la laisse vivre indépendante de Lui, l'actrice souffle la vie à un personnage (c'est-à-dire une fiction textuelle) et se met à vivre fortement à la place de l'autre. Le personnage est donc une dépouille que revêt la comédienne et qui lui apporte un surplus de vie et d'éclat. De façon révélatrice, chaque fois qu'elle quitte son jeu ou un personnage, son visage ternit et elle devient n'importe qui, presque invisible à ceux qui passent. (Pestre de Almeida, 1996, p. 26.)

Nous voyons dans l'acte théâtral beaucoup plus qu'une dépouille qui apporte un *surplus* de vie et d'éclat : nous y voyons plutôt une façon d'exister pour la comédienne puisque « [h]ors de scène, elle n'est personne » (*PJ*, p. 9). Pour la comédienne, jouer est le plus beau métier du monde et cela lui apporte « plénitude » et « jouissance » (*PJ*, p. 47), deux substantifs empreints d'une force incomparable pour exprimer le bien-être qu'apporte le jeu. L'exil identitaire comble un vide, certes, mais soutient aussi, et surtout, l'existence totale de l'être et

le bonheur qui s'y rattache. Cette existence et ce bonheur demeurent inaccessibles à la comédienne sans la théâtralisation.

3.1.3.3 S'inscrire

S'inscrire dans une longue généalogie est peut-être la fonction la plus déterminante de l'exil identitaire. S'évader pour mieux prendre sa place dans une lignée assure à Flora Fontanges son existence :

Cependant, si son exclusion hors d'elle-même et de son histoire semble irrémédiable, sa conquête de la Parole lui permet, le temps d'une mise en scène, d'élever son propre malaise existentiel à un degré supérieur en l'inscrivant dans la longue lignée des femmes dépossédées, transfigurées en une généalogie mythique et compensatrice. (Marcheix, 1997a, p. 366.)

Par la mise en scène, Flora Fontanges tente de s'inscrire dans cette lignée de femmes mythifiées, que ce soit des filles du Roi, des bonnes, des héroïnes de pièces de théâtre tragiques. Nous l'avons vu, même lorsqu'elle n'est pas sur scène à jouer Phèdre ou Fantine, la comédienne joue constamment un rôle. Les micro-récits des femmes de la colonie sont significatifs dans l'œuvre et le recours aux études narratologiques le confirme. Quand elle revient à sa ville natale, Flora Fontanges tente de fuir un passé qui continue à la hanter et qui surgit par bribes, au gré de ses déambulations à travers la ville de Québec et au gré de ses déambulations à travers le temps historique. Elle retrouve ainsi ses ancêtres, les femmes de la colonie auxquelles elle s'identifie davantage et les fait revivre afin de taire ses propres souvenirs. Dans l'étude du chronotope (voir 2.2.2), nous avons vu que ces récits métadiégétiques avaient une fonction de distraction : l'acte narratif était plus important que le contenu lui-même, ce qui rejoint la fonction d'évasion de l'exil identitaire tel qu'abordé en 3.1.3.1. Mais voilà que leur *contenu* aussi prend son importance puisqu'il propose à Flora Fontanges de s'inscrire dans une généalogie alors que, à titre d'enfant orpheline, elle en est dépourvue. Ces récits seconds ont donc aussi une fonction thématique qui « n'implique [...] aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse [...] [L]a relation est indirecte, rigoureusement médiatisée par le récit, [et] indispensable à l'enchaînement [...] » (Genette, 1972, p. 242.) En effet, tous ces récits sont nécessaires : ils permettent à la comédienne de s'inscrire dans cette lignée de femmes et de s'approprier la mémoire de sa

collectivité. De la sorte, elle pourra se réconcilier avec sa mémoire personnelle et faire ressurgir les pans douloureux de ses souvenirs d'enfant. Ces récits ont aussi pour fonction d'éclairer le destin de la comédienne : « Du point de vue de l'énoncé, l'histoire de Guillaumette [*sic*] annonce, par analogie et contraste, le destin de Marie Eventuel : même refus chez les deux jeunes filles, même choix d'une profession « impossible » pour une femme. » (Pestre de Almeida, 1996, p. 27-28.) Rappelons que Raphaël et Flora Fontanges font revenir à la vie une petite nonne du nom de Guillemette Thibault qui voulait devenir forgeronne comme son père, mais qui, devant le refus de sa belle-mère, décide de se retirer au couvent. Le récit de Renée Chauvieux qui « [a] juré dans son cœur, sur sa part de Paradis, qu'elle n'épouserait pas Jacques Paviot, soldat de la Compagnie de M. de Contrecœur avec qui elle a passé contrat de mariage » (*PJ*, p. 105) annonce aussi le refus de Marie Eventuel de se marier avec un homme de bonne famille : « Je ne veux pas me marier, avec aucun garçon. Je veux faire du théâtre, et j'ai décidé de partir et de me choisir un nom qui soit bien à moi. » (*PJ*, p. 162.) Ces récits insérés jouent un rôle primordial dans la diégèse : voiler les souvenirs douloureux de l'enfance pour ensuite se lesroprier, s'inscrire dans une longue généalogie féminine, annoncer le destin de la protagoniste⁹⁸. Ces récits construisent un imaginaire collectif et dépassent les événements traumatiques vécus dans le passé.

Dans le même ordre d'idées, le cortège, comme nous l'avons défini au premier chapitre, marque la lignée dans laquelle il faut s'inscrire. À quatre reprises dans le roman, Flora Fontanges récite des noms de femmes, à haute voix, pour leur rendre hommage. Les filles du Roi comme les orphelines brûlées de l'hospice défilent par la voix de la comédienne. Nommer sert l'idée de généalogie qui fait terriblement défaut à la protagoniste. Nous suggérons une légère digression qui saura éclairer notre propos pour établir un lien avec notre corpus cubain où nommer servait à profaner :

⁹⁸ Mitchell et Côte (1991) notent que chacun des micro-récits relatés par Flora Fontanges connaît une fin tragique (Renée Chauvieux, morte dans la neige; Aurore Michaud, assassinée; Rosa Gaudrault, morte sous les flammes, etc.), tout comme la plupart des héroïnes jouées au théâtre (Ophélie, Phèdre, Fantine, etc.) Ces micro-récits rappellent l'aspect tragique de la vie de Flora Fontanges : ses changements de noms symbolisent chaque fois le décès d'une identité, d'une partie d'elle-même.

Appuyé à la fenêtre, les yeux fixes, ne regardant rien sauf ce lieu si lointain, je ressens le désir étrange de profaner leurs noms : Pánfilo, Severino, Sancho, Prudencio, Cipriano, Lupercio, Hilarión, Sebastián, et bien d'autres. Ils peuvent jouer les hommes d'honneur, les grands seigneurs, chrétiens et tout ce qu'on voudra, mais il suffit d'écouter n'importe laquelle de leurs histoires, pour savoir qu'ils furent les premiers pirates à venir dans ces îles.⁹⁹ (*EFA*, p. 63.)

Dans le roman cubain, les ancêtres d'Alejandro ont un passé entaché des bévues des temps coloniaux par leur origine espagnole. Chez Hébert, c'est l'inverse : les femmes de la colonie sont valorisées et on leur rend hommage en récitant leur nom. Nous voyons ici aisément, par deux formes de nomination, des fonctions complètement opposées qui ont un lien avec l'histoire de chacune des collectivités. Le passé historique, différent pour chacun des romanciers, influence de façon marquante leur écriture. Dans *Le premier jardin*, nommer a ainsi une fonction cathartique pour Flora Fontanges qui désire s'approprier des pans de l'histoire de sa collectivité, mais aussi de son histoire personnelle. La voix a une fonction prédominante dans le roman. Liée à l'acte théâtral, à la nomination des ancêtres, elle assure à Flora Fontanges l'évasion nécessaire au refoulement de ses souvenirs, lui permet d'exister par le corps et l'âme d'une autre femme et de prendre place dans un défilement de femmes prestigieuses par l'importance que la comédienne leur accorde et la place qu'elle leur fait dans l'Histoire.

3.1.4 « C'est si beau de jouer! » (*PJ*, p. 47)

En somme, nous pouvons avancer que Flora Fontanges bâtit ses assises identitaires sur le jeu théâtral. Elle peut s'évader d'elle-même et fuir une mémoire personnelle douloureuse, mais aussi renouer avec la mémoire de sa collectivité de façon à prendre place parmi une lignée de femmes à qui elle redonne leur légitimité souvent oubliée par l'Histoire. L'acte théâtral propose aussi à la comédienne de s'approprier le temps et l'espace. Donner vie à des

⁹⁹ « Apoyado en la ventana, con los ojos fijos, sin mirar hacia ninguna parte, sino a ésa, lejanísima, siento unos deseos rarísimos de profanar sus nombres : Pánfilo, Severino, Sancho, Prudencio, Cipriano, Lupercio, Hilarión, Sebastián y otros más. Ellos se harán los muy honorables, los grandes señores, cristianos y todo, pero basta con oírles cualquiera de las historias que cuentan para saber que fueron los primeros piratas que vinieron a estas islas. » (*ND*, p. 86.)

héroïnes du passé jette un pont entre ce passé colonial lointain et son propre passé enfoui; déambuler dans la ville en jouant à être quelqu'un d'autre met à distance les fantômes de l'enfance que pourraient réveiller certaines rues ou certaines portes. Mais tout ce jeu est temporaire puisque son passé la rejoint et qu'elle doit affronter ses souvenirs : « Affronter seule la ville. Puisque Raphaël est parti avec Céleste et qu'elle est aussi solitaire qu'au jour du Jugement. » (*PJ*, p. 159.) Le théâtre a une fin. Sans spectateur pour la regarder jouer, Flora Fontanges se lance dans un règlement de compte avec sa mémoire. Elle affronte la ville. C'est le jour du Jugement, jour où « *on ouvrit des livres*, puis un autre livre, celui de la vie; alors, les morts furent jugés d'après le contenu des livres, chacun selon ses œuvres » (*La sainte Bible*, Ap, 20, 11-12). Flora Fontanges est seule devant la rétrospective de sa vie et elle ne peut plus s'y défilier. Elle devra confronter ses souvenirs.

Tous les personnages ramenés à la vie par la comédienne ont fait en sorte que le temps s'est suspendu, en créant un ailleurs où il faisait bon se réfugier. La comédienne pouvait ainsi s'exiler en d'autres corps, emprunter d'autres âmes, vivre à une époque lointaine qui ne risquait pas de réveiller ses propres souvenirs :

Si Flora Fontanges se laisse à nouveau envahir par tant de personnages, c'est qu'elle a besoin qu'il y ait tout un va-et-vient dans sa tête. Tant qu'elle jouera un rôle, sa mémoire se tiendra tranquille et ses propres souvenirs de joie ou de peine ne serviront qu'à nourrir des vies étrangères. Ce n'est pas rien d'être une actrice et de refouler son enfance et sa jeunesse dans la ville comme des mauvaises pensées. (*PJ*, p. 106.)

L'Art est en quelque sorte une porte salvatrice pour la comédienne (fonction d'évasion, comme nous l'avons étudié précédemment) qui lui assure une existence : « Tiré du silence par l'irruption du cri hors de soi, par la poussée du cri en soi, le sujet dépossédé de sa parole et de son nom n'a d'autre moyen de se réapproprier que l'Art. » (Leclerc, 1997, p. 195.) La théâtralisation est donc un aspect prédominant du *Premier jardin*, tout comme la création littéraire a une importance similaire dans *Los niños se despiden*. Dans les deux cas, l'Art assure la construction de l'imaginaire collectif et l'appropriation de récits fondateurs pour chacune des nations en plus d'être lié à la mémoire personnelle des protagonistes. Pour Flora Fontanges, jouer les femmes de la colonie a créé un pont entre le passé de sa collectivité et son propre passé pour mieux le confronter ; pour Alejandro, écrire fond récits historiques et

héros nationaux, dérivés imaginaires et souvenirs personnels dans un cadre permanent qui leur assure la pérennité.

Pour terminer, nous avons longuement commenté l'appropriation de la mémoire personnelle de la comédienne. Mais cette appropriation est-elle absolue? Ses fantômes mémoriels sont-ils définitivement enterrés? Mésavage (1990) estime que la transformation est complète puisque « [l]a résurrection en elle de l'univers féminin lui permet de guérir sa blessure initiale et d'accéder à un état supérieur qui reconnaît et accepte les deux mondes qui nous habitent » (p. 77). Nous y voyons plutôt une structure cyclique à l'œuvre, structure marquée par le rôle de Madame Frola dans *Chacun sa vérité*. Flora Fontanges continue de s'investir dans le théâtre et particulièrement dans cette pièce de Luigi Pirandello caractérisée par son ambiguïté à établir une seule vérité objective. Des paroles toujours fuyantes, des personnages insaisissables et une relation encore conflictuelle entre Madame Frola et sa fille nous portent à croire que cet intertexte ne témoigne pas d'un affranchissement du passé conflictuel. Certes, un certain travail a eu lieu dans l'appropriation de la mémoire personnelle, mais ce travail n'est pas complètement achevé. D'ailleurs, l'avant-dernière phrase du roman, « *la séparation a déjà eu lieu et l'exil où elle est entrée la suit*¹⁰⁰ » (*PJ*, p. 189) nous incite davantage à conclure que l'ailleurs dans lequel Flora Fontanges se meut sans cesse continue à la suivre dans l'Ancien Monde où elle continue de jouer. La séparation qui a déjà eu lieu fait référence à son premier exil spatial, quand elle s'est embarquée sur l'*Empress of Britain* (*PJ*, p. 90) en direction des Vieux-Pays : « Ainsi, il y a trente ans, "elle est entrée" dans un "exil" définitif, a déjà définitivement changé de pays et changé elle-même, profondément » (Bishop, 1993, p. 235.)

L'exil sous ses multiples facettes traverse le roman dès l'exergue. Exils spatial, individuel, historique ou identitaire, toutes ces formes confirment un malaise chez la comédienne. Ce malaise à vivre en soi, dans ses souvenirs et dans certains lieux rappelant l'enfance a donné naissance à une théâtralisation magnifique et hors du commun : faire revenir sur scène « d'obscur héroïnes de l'histoire » (*PJ*, p. 120) pour un dernier salut et un

¹⁰⁰ Cette phrase provient d'un poème en prose de Paul Claudel (1945), « Pensée en mer ».

dernier hommage. C'est une façon de s'approprier une histoire particulière au féminin et de s'inscrire dans une lignée glorieuse de femmes courageuses et presque mythiques. L'exil dans *Le premier jardin*, c'est aussi le chemin à emprunter vers sa propre conscience pour mieux affronter ces souvenirs que le temps n'efface jamais. S'exiler pour mieux revenir. Par contre, il va sans dire que l'ailleurs demeure pour la comédienne un refuge agréable et confortable où il fait bon reposer sa mémoire, ce dont témoigne l'épilogue du roman.

L'exil fait aussi partie intégrante de la vie de Fernández, tout comme celle de Hébert. L'auteur a passé son adolescence à New York d'où il est revenu l'année même de la Révolution. L'exil est présent aussi dans son roman, certes, par le séjour d'Alejandro à New York, mais il a une portée beaucoup plus limitée que dans le roman hébertien. Nous pourrions en étudier certaines modalités, comme l'exil spatial du protagoniste, mais ce serait aborder l'ailleurs de façon bien partielle et beaucoup moins significative. Les analyses comparées doivent s'adapter à leurs objets d'étude, surtout lorsqu'ils proviennent de sphères culturelles différentes. L'ailleurs s'exprime différemment chez Fernández et notre travail doit, par conséquent, témoigner de ces manifestations distinctes. Dans *Los niños se despiden* les discours utopique et uchronique sont beaucoup plus significatifs dans le déploiement de l'ailleurs : c'est sur quoi portera notre étude du corpus cubain.

3.2 L'utopie et l'uchronie fernandiennes

Tout d'abord, il est important de spécifier que nous ne voulons en aucun cas porter un jugement de valeur sur le système cubain en employant le terme utopie. Nous l'utilisons dans un sens bien précis, sans l'aspect péjoratif couramment associé à cette notion¹⁰¹. Pour les fins

¹⁰¹ Funke, (dans Hudde et Kuon, 1988) étudie l'évolution sémantique de la notion d'utopie, de la création du néologisme par Thomas More (1516) aux différentes récupérations du terme. Selon le chercheur, la première moitié du XIX^e siècle a apposé une étiquette péjorative au terme, étiquette dont il ne s'est toujours pas débarrassé encore aujourd'hui. Pour faire un résumé concis de cette évolution sémantique, notons que le terme désigne à ses débuts le lieu ou le pays imaginaire idéal décrit dans *L'Utopie* de Thomas More. Puis, il désigne peu à peu un pays fictif, un état idéal fictif, un genre littéraire, une chimère ou un pays de bonheur. Déjà au XVIII^e siècle, le terme devient ambivalent par l'aspect chimérique qui peut apporter une connotation négative. Au siècle suivant, les utopistes sont associés aux socialistes, et les événements politiques et sociaux de l'époque favorisent la connotation péjorative du terme. Aujourd'hui, la définition courante du terme (Rey-Debove et Rey, 2004) propose :

de notre étude, nous définirons l'utopie à partir de son sens vieilli, c'est-à-dire un « [p]ays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux » (Rey-Debove et Rey, 2004, sous « Utopie »). Et nous compléterons cette définition opératoire par ce qu'avance Toumson (2004) : « L'utopie n'est pas négatrice des lieux. Paradis retrouvé ou encore à établir, l'utopie est un havre de paix absolue où la guerre et l'injustice sociale seraient bannies, de même que les privations, la douleur, les déceptions et les chagrins. » (p. 251.) Nous pouvons donc dire que l'utopie est un pays imaginaire, mais aussi un projet à construire, un endroit à retrouver. C'est un non-lieu – d'après la racine grecque *ou* (non) et *topos* (lieu) – mais un non-lieu qu'il est possible de retrouver ou d'édifier. C'est en cela que l'utopie n'est pas *négatrice* des lieux. Elle n'est pas que chimère, idéal impossible ou illusion, mais a plutôt la possibilité de se concrétiser dans le développement d'une société qui se voudrait idéale et heureuse. « Pays de nulle part » (Hudde et Kuon, 1988, p. 20), peut-être, mais aussi et surtout, « pays de bonheur » (Hudde et Kuon, 1988, p. 20), formé par le préfixe grec *eu* qui signifie « bien, agréablement » (Rey-Debove et Rey, 2004, sous « eu- »).

C'est ce « pays de bonheur » que nous étudierons dans *Los niños se despiden* en analysant les éléments qui participent au discours utopique et ceux qui ancrent ce projet utopique dans la réalité et qui en font, pour reprendre les termes de Toumson (2004), un paradis encore à établir. Notre étude de l'utopie se réalisera en trois temps. Tout d'abord, nous observerons que le découpage même du roman crée un espace utopique et uchronique qui constitue un espace privilégié aux souvenirs d'Alejandro, une sorte de nulle part poétique qui relève de sa mémoire personnelle. À ce lieu mémoriel s'oppose un autre espace hors du temps, celui des « jardins », qui relève de la mémoire collective puisqu'il est le théâtre du fabuleux voyage vers Sabanas et de l'édification d'une société plus équitable. Ensuite, le discours de l'utopie, dans ses marques textuelles et thématiques, sera analysé. Puisque ce chapitre se veut autant une étude spatiale que temporelle, nous aborderons, dans un troisième temps, l'uchronie, qui situe la société idéale non pas dans un lieu autre, mais dans un *temps* autre. Selon Hudde et Kuon (1988), les uchronies sont des « utopies situées dans l'avenir »

« Idéal, vue politique ou sociale qui ne tient pas compte de la réalité. [...] Conception ou projet qui paraît irréalisable. » (sous Utopie.)

(p. 10). De façon générale, nous tenterons de relever les liens pertinents entre le discours utopique et uchronique de l'œuvre et l'appropriation de la mémoire collective. Nous verrons aussi quels procédés littéraires sont convoqués pour décrire ce voyage en utopie – voyage vers Sabanas – et quels impacts l'usage de ces procédés crée sur le déploiement de notre problématique. Puis, nous conclurons notre étude de l'ailleurs en abordant l'aspect *réel* de ce projet utopique qu'Alejandro comprend, petit à petit, et auquel il participe pleinement. En d'autres mots, nous verrons comment la cité de Sabanas, projet d'abord fabuleux, s'ancre plus solidement et ne relève plus seulement de la fantaisie enfantine.

3.2.1 L'utopie narrative

Dans notre roman, l'utopie se déploie d'abord de façon formelle : des sections de l'œuvre attestent d'un nulle part qu'il est pertinent d'aborder. Les « terrains vagues » présents dans la première partie du roman et les « jardins » de la seconde ont une fonction bien particulière. Alejandro définit le « terrain vague » ainsi :

Si je te disais tout ce que signifie pour moi ce terrain vague. Là se trouvent les dieux et les saints, parmi l'herbe et les pierres. Là, nulle maison ne s'élèvera. Les personnes adultes n'animeront pas ses contours. C'est un jardin, un bois, un monde pour enfants. Pour nos jeux à nous.¹⁰² (EFA, p. 48.)

Le « terrain vague » est le lieu de l'enfance et des jeux, un endroit où, adulte, il fait bon se réfugier. Lenzi abonde dans ce sens en affirmant qu'il est « un espace magique, sacré, dépositaire de la nostalgie; un refuge à l'échec et à la peur¹⁰³ » (1990, p. 97). Alors que Flora Fontanges tentait par tous les moyens de refouler son enfance, pour Alejandro, celle-ci constitue le temps idyllique et douillet où les jeux étaient l'unique préoccupation, comme nous l'avons vu quand nous avons étudié le chronotope de l'idylle merveilleuse (voir 2.3.1). Les déictiques temporels et spatiaux sont réduits au minimum dans ce hors-lieu : le lecteur

¹⁰² « Si yo te dijera todo lo que significa este baldío para mí. Ahí están los dioses, los santos, entre la yerba y las piedras. Ahí no se alzaría una casa. Las personas mayores no animarían sus límites. Es un jardín, un bosque, un mundo para niños. Para jugar nosotros. » (ND, p. 66.)

¹⁰³ « [...] un espacio mágico, sagrado, depositario de la nostalgia y refugio del fracaso y del miedo. »

comprend que cet espace s'inscrit dans l'enfance du *batey*¹⁰⁴. Nul besoin d'en définir davantage la temporalité ou la spatialité : le « terrain vague » appartient à une mémoire particulière, celle de l'enfance dont il est difficile de se distancier. Il constitue un refuge hors du temps et hors de l'espace, un refuge dans sa propre mémoire. Alejandro peut y faire se mouvoir ses proches, à sa façon, puisque c'est avant tout d'un *terrain mémoriel* qu'il s'agit, un terrain qui relève de sa mémoire personnelle, fortement ancrée dans le passé.

Si le « terrain vague » appartient à l'enfance, les « jardins » de la seconde partie projettent l'imaginaire dans l'avenir, dans le projet utopique et uchronique d'arriver à Sabanas. Le projet est en cours de réalisation dans ces sections, qui constituent aussi une utopie narrative dans le sens où ce sont des interstices qui se situent en marge du récit premier. Aucun lien ne les unit temporellement ou « spatialement » au récit, mais chacun des « jardins » s'inscrit dans une suite logique avec les autres « jardins » : le thème révolutionnaire est au centre du discours et se déploie dans ces sept sections. Quelques échos du discours révolutionnaire se répercutent dans le récit premier, notamment les allusions de Lila à Sabanas, les idées révolutionnaires de l'oncle Ricardo, l'implication politique d'Aleida dans un parti socialiste ou les critiques de Lila sur l'occupation yankee. Il y a donc une certaine *contamination* des espaces, contamination qui aboutira à un *contrôle* du texte entier par le dernier « jardin ». Par ceci, nous entendons que la mise en abîme dont nous avons étudié les enjeux dans le chapitre précédent (voir 2.3.4) coiffe l'ensemble du texte; il confère au discours révolutionnaire un déploiement qui ne se restreint plus à une section en marge du récit, mais participe finalement à l'ensemble de ce récit et le rejoint par ce procédé de mise en abîme. Par conséquent, le projet révolutionnaire prend en quelque sorte ancrage dans le récit premier. Il en résulte qu'il devient un aspect fondamental de l'œuvre, un point nodal du récit. Le roman se transforme en un texte révolutionnaire et propose les fondements d'une nouvelle société. En somme, le projet révolutionnaire auquel souscrit Alejandro appartient à un paradigme utopique et uchronique par le récit qui en est fait dans les « jardins » : ce récit

¹⁰⁴ Les figures de Ianita (la servante noire) et d'Aleida en témoignent. Ces personnages sont associés au *batey* et à l'enfance d'Alejandro et disparaissent dans la deuxième partie qui se déroule à New York.

second s'inscrit d'abord dans un hors-lieu et un hors-temps narratifs en marge du récit premier.

Cette première illustration de l'utopie propose un modèle mémoriel plutôt dichotomique : d'une part, les « terrains vagues » relèvent de la mémoire personnelle du protagoniste et relèvent donc du passé; d'autre part, les « jardins » témoignent de la mémoire collective et sont tournés vers le futur, dans la réalisation possible d'une nouvelle société. Notons aussi que les « terrains vagues » disparaissent complètement dans la seconde partie pour faire place aux « jardins ». C'est donc la mémoire collective qui devient prépondérante et qui envahit, en quelque sorte, la mémoire personnelle. Cette mémoire collective associée au temps futur conserve néanmoins certaines assises dans le passé, assises marquées par les nombreux intertextes convoqués (voir 1.2.4), et, comme nous le verrons un peu plus loin, par l'importance des défunts dans l'édification de Sabanas.

3.2.2 L'utopie

L'aspect formel du roman participe au discours utopique : « jardins » et « terrains vagues » ponctuent l'œuvre du début à la fin et proposent des espaces hors du temps pour permettre à Alejandro de retrouver les temps idylliques de l'enfance et s'inscrire dans le grand projet révolutionnaire cubain. Les deux sections suivantes étudieront le discours utopique et uchronique de l'œuvre. Nous verrons comment Sabanas relève, d'une part, d'un lieu à retrouver, d'un espace à s'approprier, et, d'autre part, d'un temps futur qui projette la réalisation de cette nouvelle société. Sabanas est donc à la fois utopie et uchronie, mais aussi, et la fin de ce chapitre en témoignera, une réalité tangible qui fonde ses valeurs sur des discours idéologiques et historiques et trouve sa réalisation dans le discours révolutionnaire cubain.

Le genre utopique traditionnel regroupe des œuvres littéraires écrites selon le modèle dichotomique suivant : une partie observe la société actuelle et ses failles; une seconde décrit un modèle de société idéale où les habitants vivent heureux et en harmonie (Moreau, 1982). *Los niños se despiden* ne répond pas à ce modèle de façon aussi univoque, mais reprend tout de même certaines de ces qualités génériques : l'opposition d'une société actuelle imparfaite

et oppressive – « ce qui est » (Racault, 1995, p. 11) – à une société idéale aux valeurs socialistes – « ce qui devrait être ou pourrait être » (Racault, 1995, p. 11). La dualité mort / vivant qui traverse l'œuvre montre comment se confrontent ces deux visions sociétales en opposant New York et le *batey* à Sabanas. Alejandro décrit New York et ses figures emblématiques comme Julián (l'immigrant déchu) ou Paquita (la prostituée violente). À travers les amitiés d'Alejandro et ses propres expériences, la ville devient le lieu des désillusions, de la drogue, de l'alcool, de la prostitution, de la pauvreté, du jeu, etc. Les immigrants n'y sont pas libres par la vie de misère qu'ils mènent et n'arrivent pas à s'approprier New York : « Manhattan est noire comme Ianita et Aurora, mais elle n'est pas à eux, elle n'est à personne, et vivre à Manhattan c'est comme de ne pas vivre, *comme d'être mort*.¹⁰⁵ » (EFA, p. 260. Nous soulignons.) Ce leitmotiv utilisé par Alejandro pour décrire son expérience dans la ville new-yorkaise repose sur une idée métaphorique de la liberté. Alejandro comme les immigrants noirs ou cubains ne peuvent s'approprier l'espace étasunien : ils seront toujours relégués au second plan, à des rôles de subalternes à la solde des plus riches. Leur liberté individuelle est bafouée et c'est pour cette raison qu'ils errent, comme morts. La liberté devient ainsi une valeur fondamentale puisqu'elle *permet* la vie, elle *est* la vie.

Vivre à New York, c'est comme être mort, c'est voir sa liberté contrainte, c'est astiquer l'argenterie des riches comme le fait Julián. Mais le *batey* aussi contient cette idée d'exploitation et de libertés brimées : « Ils [Alejandro et Aleida] sont arrivés à la gare. L'édifice est petit et clair. Si le kiosque est le cœur du *batey*, la gare en est l'aorte. Le parc, ce sont ses bronches; il a toujours pensé que le *batey* n'avait pas de poumons.¹⁰⁶ » (EFA, p. 175.) Rappelons que le kiosque est la maison où les prostituées offrent leurs services. Ironiquement, ce lieu est le cœur du *batey*, et ce *batey* n'a pas de poumons. Métaphoriquement, il ne respire pas : il est donc mort, lui aussi. D'ailleurs, et nous l'avons

¹⁰⁵ « Manhattan es Negra como Ianita y Aurora, pero no es de ellos, no es de nadie, y vivir en Manhattan es como no vivir, como estar muerto. » (ND, p. 354.)

¹⁰⁶ « Han llegado a la estación del ferrocarril. El edificio es pequeño y claro. Si el quiosco es el corazón del *batey*, la estación es [sic] su aorta. El parque son los bronquios; siempre pensé que el *batey* no tenía pulmones. » (ND, p. 237.)

mentionné précédemment, l'occupation américaine est sévèrement critiquée par Lila, Aleida et Ricardo, qui perçoivent l'oppression et la discrimination par les clôtures qui séparent les yankees des habitants du *batey*. Aussi, Alejandro spécifie que les morts de Deleite « sont vivants dans un village mort¹⁰⁷ » (*EFA*, p. 172). Le village est mort puisqu'il n'est pas libre, mais ses habitants sont tous bien vivants et participent tous, les vivants comme les défunts, au triomphe de la liberté, de la vie :

Lui aussi, Sergio¹⁰⁸ aussi, et tous les autres nous accompagnent, Leonor. Tous sont avec nous, dit papa, et il regarde ses mains tremblantes. Sabanas est à eux et pour eux, Leonor. Nous devons la bâtir à partir de leurs fondations... ils nous l'ont donnée... avec leurs vies, ils nous ont donné Sabanas.¹⁰⁹ (*EFA*, p. 231.)

Les défunts ont leur rôle à jouer dans l'édification de Sabanas : ils accompagnent et guident les vivants dans le projet socialiste. La fondation de la mythique Sabanas ne fait pas table rase du passé, mais s'opère à partir d'une histoire, d'une mémoire. Et cette mémoire, c'est celle des révolutionnaires morts au combat. Avec leurs vies, ils ont participé à construire Sabanas, et l'arrivée dans la ville mythique s'inscrit dans leur sillon, dans leurs traces. Nous pouvons ici constater que la temporalité est liée au passé, mais, comme nous l'avons souligné plus haut, relève largement du futur, ce qu'illustre l'édification prochaine de Sabanas.

La société décadente présente dans le genre classique de l'utopie s'illustre dans *Los niños se despiden* par une description subversive de New York, par une impossibilité à s'approprier la ville pour les nouveaux immigrants, comme les plus anciens, par la condamnation à y errer comme si on était mort et par un *batey* entouré de barbelés, qui ne respire plus. À cette vision presque apocalyptique, s'oppose la vision de Sabanas qui offre l'assurance d'une société plus juste aux valeurs plus équitables. Nous avons déjà étudié Sabanas et sa mythique fondation en 1.2.3. Sabanas représente donc un lieu qui ne s'inscrit

¹⁰⁷ « son vivos en un pueblo muerto » (*ND*, p. 233.)

¹⁰⁸ Sergio est l'amoureux défunt d'Aleida et un révolutionnaire engagé.

¹⁰⁹ « También él, también Sergio y los demás nos acompañan, Leonor. Todos van con nosotros – dice papá y se mira las manos temblorosas –. Sabanas es de ellos y por ellos, Leonor, tendremos que edificarla desde sus cimientos... nos la dieron... con sus vidas nos dieron a Sabanas. » (*ND*, p. 314.)

nulle part, qui est en marge de la réalité. La cité a déjà été fondée, mais la corruption l'a détruite, et la ville mythique doit maintenant être retrouvée et fondée à nouveau. Elle propose des valeurs socialistes garantes de paix et de prospérité, ce qui rejoint notre définition de l'utopie comme pays de bonheur.

Les premières tentatives d'Alejandro pour retrouver Sabanas avortent rapidement. Il réalise que remonter le fabuleux Río de la Luna dans une caravelle avec sa famille et ses ancêtres n'est pas la façon d'y accéder : « Sabanas ne peut être conquise d'assaut, ni non plus à la faveur d'une promenade, par les membres d'une seule famille qui veulent pour eux-mêmes, seulement pour eux-mêmes, la tranquillité et la joie et la paix, l'abondance et le bien-être.¹¹⁰ » (*EFA*, p. 141.) « Tranquillité », « joie », « paix », « abondance » et « bien-être » sont autant de termes pour désigner un pays de bonheur. Pour y accéder, une seule famille ne peut remonter le Río de la Luna et s'approprier Sabanas pour elle seule, c'est collectivement que ce périple s'accomplira, alors que les îles des Caraïbes se mettent en marche :

Certainement, les îles attendaient de s'élancer sur la mer. Elles attendaient. Les îles ancrées dans le Golfe et dans la mer des Caraïbes attendaient. Les îles qui servaient et aimaient. Les îles qui, en armes, se soulevaient, combattaient et haïssaient, tout en attendant dans le Golfe et la mer des Caraïbes.

Pour rétribuer, pour rendre leur courroux à leurs ennemis et payer leurs adversaires, les îles ont levé l'ancre.¹¹¹ (*EFA*, p. 213.)

Les îles représentent, par procédé synecdotique, le peuple qui prend les armes et organise un soulèvement majeur qui ne se limite pas qu'à l'île crocodile, mais étend sa combativité à l'ensemble des Caraïbes. La géographie prend une importance capitale : elle devient un symbole de révolution. À cet effet, Toumson (2004) remarque :

¹¹⁰ « A Sabanas no la toman por asalto, ni tampoco en una excursión, los miembros de una sola familia que quieren para sí, sólo para sí, la tranquilidad y la alegría y la paz, la abundancia y el bienestar [...] » (*ND*, p. 191-192.)

¹¹¹ « Ciertamente las islas esperaban para hacerse a la mar. Esperaban. Las islas ancladas al golfo y al mar de los caribes esperaban. Las islas que servían y amaban. Las islas que se alzaban en armas, combatían y odiaban esperando en el golfo y el mar de los caribes.

Para retribuir, para devolver ira a sus enemigos y dar el pago a sus adversarios, han zarpado las islas. » (*ND*, p. 290.)

L'île n'est pas seulement une réalité géographique. Elle est aussi et surtout une représentation onirique, l'objet d'un rêve humain. [...] Originare, elle est davantage que le lieu d'origine, elle est l'origine elle-même, l'origine radicale et absolue. Tel est le rêve qui, là, devient réalité : l'on y repart à zéro, l'on s'y recrée, tout recommence. L'élan qui y entraîne comporte un double mouvement de séparation et de recréation. Ces deux tendances ne s'excluent pas, elles se complètent, coexistent, mais toujours l'une prédomine sur l'autre. (p. 47.)

Les îles de *Los niños se despiden* sont à la fois réalité géographique et représentation onirique; séparation et recommencement. Les îles qui lèvent l'ancre opèrent, métaphoriquement, une rupture, et nous verrons plus loin (3.2.4) comment cette rupture témoigne du recommencement. La représentation onirique se perçoit par cette image fabuleuse des îles en mouvement qui voguent à la conquête de Sabanas. Nous sommes dans le délire onirique, mais aussi et surtout dans la métaphore qui va au-delà de la simple géographie ou du rêve : le mouvement révolutionnaire est lancé et s'étend au monde entier, alors que « les îles qui sont en haute mer poursuivent leur route vers Sabanas¹¹² » (EFA, p. 357). L'usage de cette métaphore propose une vision totalisante de la Révolution : elle ne s'inscrit pas dans certaines localités éparses, mais envahit l'entièreté de l'île, la possède.

Et ces îles voguent vers un lieu utopique, Sabanas, dont les valeurs socialistes proposent une vision idyllique de ce *topos* à atteindre :

Si nous ne le faisons pas maintenant... si nous ne le faisons pas... si, par peur de tuer, nous nous croisons les bras, le bateau tout entier sera volatilisé dans les airs ou sombrera dans la mer.

Et adieu écoles et parcs; adieu plages et livres, hôpitaux et crayons, théâtres et pupitres, ponts et élèves, barrages et tableaux noirs, routes et craies... instituteurs, médecins, ingénieurs, tout ce qui est nécessaire à Sabanas, adieu, adieu, adieu...¹¹³ (EFA, p. 251-252.)

¹¹² « las islas que están en alta mar siguen hacia Sabanas » (ND, p. 488.)

¹¹³ « Si no lo hacemos ahora... si no lo hacemos... si por miedo a matar nos cruzamos de brazos, el barco entero volará por los aires o se hundirá en el mar.

Y adiós aulas y parques ; adiós playas y libros, hospitales y lápices, teatros y pupitres, puentes y alumnos, represas y pizarras, carreteras y tizas...maestros, médicos, ingenieros, todo eso que hace falta en Sabanas, adiós, adiós, adiós... » (ND, p. 343.)

De ces métonymies se dégagent les grandes valeurs socialistes comme l'éducation, la santé, la culture et le développement. Sabanas devient une utopie par les valeurs décrites qui apportent le bien-être et le bonheur à sa population. Par ailleurs, cet extrait souligne aussi la valeur uchronique de cette cité puisque le projet s'inscrit aussi dans le futur du « si nous ne le faisons pas maintenant... » Sabanas s'illustre autant par l'aspect de son *topos* que par l'aspect de son *chronos*. En cela, elle est à la fois utopie et uchronie. En somme, nous pouvons percevoir par les exemples proposés la valeur utopique de Sabanas : c'est un lieu autre à atteindre, où les gens sont heureux et dont les valeurs s'opposent à celles de New York ou à une certaine vision du *batey*. Les figures de style utilisées apportent un aspect totalisant et fabuleux au voyage, ce qui l'inscrit dans le paradigme du mythe fondateur ou, pour être plus précis, du mythe à *fonder*. Ainsi, cette utopie appartient à l'imaginaire de la collectivité d'Alejandro comme lieu à fouler, tous ensemble, pour espérer une vie plus juste. L'arrivée à Sabanas est un projet qui appelle la collectivité entière à s'impliquer, les défunts comme les vivants, et à s'inscrire dans ce nouveau mythe fondateur que le discours imagé et métaphorique alimente et construit.

3.2.3 L'uchronie

Nous constatons que Sabanas relève aussi de l'uchronie par l'aspect temporel de la cité à édifier. Certes, les îles sont en mouvement vers un lieu « physique » (bien que métaphorique), ce qui relève de l'utopie, mais la dimension temporelle est tout aussi prépondérante et Sabanas devient « le temps de nul temps » (Hugues, 2005, p. 102). L'uchronie est ainsi définie par Hugues (2005) : « Au déplacement dans l'espace qu'impliquait l'utopie classique se substituent un déplacement dans le temps et une localisation temporelle dans le futur. » (p. 102.) L'utopie classique décrit un lieu parallèle à la société actuelle du protagoniste, et l'uchronie classique se déroule dans un temps futur, permettant de juger ce qui différencie cette société futuriste de la société ancestrale (mais contemporaine à l'écriture). Dans notre roman cubain, l'uchronie se manifeste d'une façon toute particulière puisque la société idéale n'a pas encore été réalisée. Elle est à édifier : les protagonistes sont en mouvement vers Sabanas. Ils n'y sont pas encore parvenus. Ces

marques du « nul temps » dans notre roman se perçoivent par un regard tourné vers le futur, comme dans l'extrait suivant :

Au septième mois de l'an du centenaire de la naissance de l'Apôtre, sa voix reviendra vers nous. Soyez attentifs, parce que ce jour-là, les oreilles seront aux aguets et celui qui ne sera pas en alerte ne l'entendra pas. Et le jour est écrit dans le livre des îles, ainsi que l'heure et le nombre d'élus, qui est l'inverse du chiffre du jour où naquit le Poète, et que celui qui a des oreilles écoute. [...] Ceux qui sont tombés, ceux qui ont livré leur souffle à la terre, seront la base et les piliers de la ville; ses véritables et uniques fondateurs. Ils seront à ses portes et la première sera gardée par Abel¹¹⁴, qui est le début de toute nouvelle vie, et la dernière par Leba, qui est sa consommation. Et tous leurs noms seront écrits dans les rues et sur les façades des maisons de Sabanas et Sabanas sera en eux.¹¹⁵ (EFA, p. 395-396.)

Sabanas se réalisera dans l'avenir, à la suite de combats, de morts et de dévouement à la fondation de cette cité. Les indices temporels restent flous, mis à part l'allusion certaine au mois de juillet¹¹⁶. Mais dans tous les cas, il est indéniable que l'arrivée à Sabanas se situe dans un futur proche, mais imprécis. À ce sujet, Benedetti (1991) avance : « Si Proust allait à la recherche du temps perdu, le romancier cubain, au contraire, ne considère pas le passé comme tel, mais s'installe plutôt en lui et, à partir de là, va à la recherche du futur, de n'importe quel futur.¹¹⁷ » (p. 275.) Sabanas constitue donc une uchronie qui se situe dans un avenir proche contrairement au *Premier Jardin*. L'œuvre de Hébert valorisait le passé colonial; *Los niños se despiden* valorise le futur, et son utopie se réalisera dans le futur, ce qui

¹¹⁴ Abel fait sans doute référence non pas à la figure biblique, mais plutôt à celle du révolutionnaire cubain Abel Santamaría, sur qui Fernández a déjà rédigé un article (Kirk et Fuentes, 2001).

¹¹⁵ « En el séptimo mes del año del centenario del nacimiento del Apóstol, su voz volverá a ustedes. Estén atentos porque ese día los oídos serán despiertos y aquel que no esté alerta, no le oirá. Y el día está escrito en el libro de las islas, su hora y el número de eligidos, que es a la inversa el número del día en que nació el Poeta, y el que tenga oídos, oiga. [...] Los caídos, los que entregaron su aliento a la tierra, serán el basamento y los pilares de la ciudad; sus verdaderos y únicos fundadores. Ellos estarán a sus puertas y la primera estará cuidada por Abel, que es el comienzo de toda nueva vida, y la última por Leba, que es su consumación absoluta. Y todos sus nombres estarán escritos en las calles y en las fachadas de las casas de Sabanas y Sabanas estará en ellos. » (ND, p. 540.)

¹¹⁶ Rappelons que le 26 juillet est la fête nationale des Cubains.

¹¹⁷ « Si Proust iba en busca del tiempo perdido, el novelista cubano en cambio no considera el pasado como tal; más bien se instala en él y desde allí va en busca del futuro, de cualquier futuro. »

en fait aussi une uchronie au sens où nous l'avons définie préalablement. En somme, et c'est là la particularité du discours utopique de notre roman, l'utopie s'est amalgamée à l'uchronie. L'une n'est possible qu'en la présence de l'autre, et vice-versa. Ainsi, Sabanas se situe géographiquement comme espace à atteindre dans le déploiement d'une temporalité future nécessaire à son édification.

Sabanas s'avère, métaphoriquement, un lieu à découvrir, mais aussi, et surtout, un projet de société, une réalité à construire. En ce sens, elle est uchronie puisque Sabanas sera fondée dans un temps non défini par des déictiques temporels. La toute fin du roman, juste avant la mise en abîme, témoigne encore de cette localisation dans le futur :

Et écoutez bien, les chiens et les débauchés et les homicides et les idolâtres et vous qui aimez et mentez et que l'on comprenne bien à qui s'adresse ces paroles, car les humbles, les généreux, fermes de cœur et de volonté, ceux qui travaillent et chantent, luttent et chantent, apprennent et chantent en chantant, chantant, chantant, sur tout le chemin de Dos Ríos au Cacahual¹¹⁸, en chantant... arriveront à Sabanas.¹¹⁹ (*EFA*, p. 400.)

Sabanas sera édifée par les hommes, pour les hommes. Les intertextes révolutionnaires suggérés par les noms de ville appuient la Révolution et donnent à Sabanas des ancrages historiques qui l'inscrivent dans le mouvement révolutionnaire déjà entamé par des figures emblématiques du pays. Sabanas représente un lieu physique à atteindre (utopie), dans un temps futur non défini (uchronie), mais est avant tout une métaphore de la Révolution cubaine et propose les fondements d'une nouvelle société aux valeurs socialistes. L'uchronie rejoint inévitablement les procédés d'appropriation de la mémoire collective quant au temps-zéro qui établit un recommencement et se propose comme point de départ à la nouvelle

¹¹⁸ Dos Ríos, située au nord-est de Bayamo, dans l'état de Granma, est la ville où a été exécuté José Martí en 1895. Le Cacahual est la ville où le cadavre d'Antonio Maceo, surnommé le Titan de bronze, célèbre combattant de la guerre de 1895, a été enterré par ses compagnons d'armes. (Castro, 2007.)

¹¹⁹ « Y óiganlo bien los perros y los disolutos y los homicidas y los idolâtras y cualquiera que ama y hace mentira y entiéndase bien a quién se dirigen estas palabras, porque los humildes, los generosos, los firmes de voluntad y corazón, los que trabajan y cantan, luchan y cantan, aprenden y cantan cantando, cantando, cantando por toda la trocha desde Dos Ríos al Cacahual, cantando... llegarán a Sabanas. » (*ND*, p. 546.)

société. Le regard n'est plus passéiste, comme dans le roman de Hébert, mais s'appuie sur une vision basée sur l'espoir d'édifier une nouvelle société dans un avenir proche.

3.2.4 Sabanas ou les fondements d'une nouvelle société

Arriver à Sabanas constitue un des projets d'Alejandro, projet principalement développé dans les sections « jardin » du roman. Sabanas est décrite comme un lieu mythique, et y arriver assure le bonheur. Mais Sabanas n'est pas qu'utopie ou uchronie, et une comparaison avec les textes utopiques classiques s'impose. Ceux-ci décrivent une société idéale qu'un observateur constate dans une réalité parallèle à la sienne. Quant aux récits uchroniques, ils se déroulent dans le futur, et ce sont les années qui ont permis à la société d'instaurer un nouveau système sociétal. Dans les deux cas, la société « existe » et son fonctionnement est décrit par un observateur qui constate une situation. Ces spécifications sont importantes non pas pour mesurer l'appartenance générique de *Los niños se despiden* – notre intention est bien différente – mais pour indiquer un aspect prépondérant de son discours utopique : cette utopie ou cette uchronie n'a pas encore lieu dans la diégèse, mais est en voie de réalisation :

Parce que Sabanas n'est pas un idéal, ce n'est pas une promesse, ce n'est pas dans les pages d'aucun texte divin ou humain. Sabanas est une réalité que l'homme doit accomplir par ses actions. Car Sabanas n'appartient pas au ciel. Elle appartient à la terre et elle est sur la terre, pour les hommes vivants qui travaillent et méditent, qui chantent et pleurent, qui sont humiliés et glorifiés, qui souffrent et se réjouissent, qui sont confiants et agissent avec droiture.¹²⁰ (EFA, p. 141.)

Sabanas est donc une réalité à construire, une ville à édifier. Elle appartient aux hommes et sera réalisée par leur travail.

L'utopie de Fernández semble irréaliste par son côté mythique, par les nombreuses figures métaphoriques convoquées et par le caractère même de l'utopie. Néanmoins, elle semble

¹²⁰ « Porque Sabanas no es un ideal, no es una promesa, no está en las páginas de ningún texto divino o humano. Sabanas es una realidad que el hombre tiene que verificar con sus acciones. Porque Sabanas no es del cielo. Es de la tierra y está en la tierra, para los hombres vivos que trabajan y meditan, que cantan y lloran, que son humillados y ensalzados, que sufren y se alegran, que confían y obran con rectitud. » (ND, p. 193.)

aussi réelle par sa possibilité d'être concrétisée et édifiée dans l'avenir. Les liens entre l'irréel et le réel sont ainsi abordés dans l'étude de Spencer (1995) :

En effet, l'utopie implique plus que la vision radieuse car l'irréel des utopistes présente paradoxalement un caractère concret, historique très nettement marqué. Autrement dit, la vision de l'utopie comprend aussi les moyens de sa réalisation : l'utopie, comme le définit Lalande [1968], est un « procédé qui consiste à représenter un état de chose fictif comme réalisé d'une manière concrète » [p. 1180]. Dès lors, si l'utopie traite de l'irréel, il s'agit néanmoins d'un irréel réalisé, mais non concrétisé au point de contourner l'irréalité fondamentale inhérente au phénomène utopique, car l'utopie est par définition « nulle part ». (p. 195.)

L'utopie est irréelle, certes, par la racine même du mot, mais, paradoxalement, elle se doit aussi d'être réelle puisqu'elle est décrite, qu'elle « existe ». L'utopie comprend ainsi, pour répéter Spencer, « les moyens de sa réalisation ». Dans le roman de Fernández, l'utopie n'existe pas : elle est en construction. Elle relève de l'irréel, comme nous venons de le voir, mais touche à la réalité tangible puisqu'elle s'inscrit dans une historicité concrète et se propose à être réalisée. Pour résumer, notre utopie est double : d'une part, elle relève du mythique et du fabuleux; d'autre part, elle est assortie d'un fort ancrage dans le réel en proposant un plan d'action pour y parvenir, ce qui rejoint l'idée de Bouchard (2004) :

Au sens strict, elle est une esquisse de société parfaite, irréelle et irréalisable, érigée dans un ailleurs et dans un temps fictif. Au sens large, elle désigne tout rêve ou proposition globale de changement social en profondeur, assorti ou non d'un calendrier, d'un programme d'action. (p. 20.)

Nous complétons maintenant notre démonstration par le caractère possible et réalisable de l'utopie qui la situe dans le réel et en fait un point d'ancrage à l'amorce d'une nouvelle société aux fondements plus équitables.

Tout d'abord, elle s'appuie sur des textes fondateurs, des éléments historiques et des personnages emblématiques de l'histoire cubaine¹²¹. Par exemple, deux « jardins » reprennent intégralement des extraits de *Nuestra América*, de José Martí, sans indications particulières

¹²¹ Voir notre premier chapitre (1.2.4) au sujet de l'intertextualité.

de leur origine pour le lecteur hispanophone¹²² : pas de notes introductives, de traitement typographique particulier ou de modifications sur le texte, comme si l'origine de l'intertexte était une évidence en soi. Mais ce traitement de l'intertexte marque aussi une appropriation du texte : le texte de Martí devient en quelque sorte un texte fondateur qui appartient maintenant à tous, un lieu commun qui relève de la mémoire d'une collectivité spécifique et qui appuie, par sa figure nationale, tout projet révolutionnaire. C'est à cet effet qu'il est convoqué dans notre roman : appuyer le discours révolutionnaire et utopique par des assises fortes qui font consensus. Privilégier un texte de Martí, c'est s'inscrire dans une forte tradition contre l'impérialisme, c'est aussi s'inscrire à la fois dans le sillon de l'homme politique et poétique. Et c'est ce que fait Alejandro. Le chapitre précédent illustre la façon dont le projet d'écriture était constitutif du roman. Mais ce roman, par sa nature révolutionnaire, repose aussi sur un projet politique. Le poétique et le politique sont fortement liés l'un à l'autre, à l'image de l'œuvre de Martí¹²³. Pour Duarte (2003), il ne fait pas de doute que Sabanas s'inscrit dans le sillon du célèbre poète : « Sabanas, village mythique créé par l'imagination de Lila, n'est pas Macondo, Comala, Itapé, El Dorado ou Utopia¹²⁴ : Sabanas est la Cuba à laquelle a rêvé Martí.¹²⁵ » (p. 13.)

Ce projet de société développé dans *Los niños se despiden* à la manière d'une utopie et d'une uchronie fonde ses assises, d'une part, sur la convocation d'intertextes canoniques qui

¹²² Pour le lecteur francophone, un ajout de la traductrice suggère la provenance de l'intertexte : « C'est un bon causeur, même si, pour nourrir une idée, il étaye son discours par des citations de Martí. » (EFA, p. 273.); « Alejandro est ainsi. Et immédiatement il cherche un appui dans l'histoire et ajoute : "comme l'a dit Martí", et il fait cela pour tout ce qu'il dit. [...] » (EFA, p. 350.) Ces ajouts sont contestables dans la mesure où rien n'indique qu'il ne s'agit pas du texte original. Pour cette raison, nous n'en tiendrons pas compte dans notre étude.

¹²³ Sur José Martí, son œuvre et son implication politique, voir Martí, 1968. L'ouvrage (en français) propose une chronologie sommaire du poète et ses écrits dont certains poèmes illustrent bien l'aspect à la fois poétique et politique de son œuvre.

¹²⁴ Ces utopies littéraires appartiennent à la littérature latino-américaine et européenne. En voici, à titre indicatif, les auteurs et les œuvres. Macondo : Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* ; Comala : Juan Rulfo, *Pedro Páramo* ; Itapé : Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* ; El Dorado : Voltaire, *Candide* ; Utopía : Thomas More, *Utopia*.

¹²⁵ « Sabanas, pueblo mítico creado por la imaginación de Lila no es Macondo, Comala, Itapé, El Dorado, ni Utopía : Sabanas es la Cuba que soñó Martí. »

inscrit cette société dans un processus révolutionnaire qui en serait l'aboutissement; et, d'autre part, sur un temps-zéro dont il est primordial de relever les enjeux. Le voyage vers Sabanas propose un nouveau départ, par les îles qui se mettent en mouvement. L'extrait suivant illustre le renouveau marqué par le temps-zéro (en italique) et les assises sur lesquelles se fonde Sabanas (mots soulignés) :

« Et c'est le livre du poisson qui est un navire qui est une île, des îles. Et dedans nous allons, vont les héros magnifiques, beaux, éternels, les héros qui luttent, qui jugent et combattent, le poing levé, la main justicière et le verbe clair, car qui sont l'étoile, la *lumière nouvelle* d'un *jour nouveau*, bataillant contre les ombres, sont le visage définitif du *pays qui s'éveille*. Eux qui marchent sur la terre et l'air, les arbres, les astres, les fleurs et les *lucioles*, partout, faisant toujours *naître l'aube*. Les fondations et la toiture séculaire de Sabanas. Écoutez bien, il y a du sang, il y a la souffrance de *l'accouchement*, le cri et le sourire, les chants des armes qui sans cesse clament martímartímartímartí sur une place ouverte à la parole, au chant, jusqu'à ce que nous restions seuls, luttant, travaillant et chantant sans haine ni honte, sans peur, comme les vrais héros. Tout ce que nous aimons a des racines et chante en cherchant le *jour*, l'heure, un faisceau d'étoiles *blanches*, de roses *blanches*, de paroles *blanches*, où nous *arriverons* à Sabanas.¹²⁶ (EFA, p. 392. Nous soulignons.)

Les termes appartenant au renouveau font état d'une blancheur, de l'aube, d'un jour nouveau. Selon Kandinsky (1954), cité par Chevalier et Gheerbrant (1982),

« [l]e blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu [...] Ce silence n'est pas mort, il regorge de possibilités vivantes [...] C'est un rien plein de joie juvénile ou, pour mieux dire, un rien avant toute naissance, avant tout commencement. Ainsi peut-être a résonné la terre, blanche et froide, aux jours de l'époque glaciaire. » On ne peut mieux, sans la nommer, décrire l'aube. (p. 125.)

¹²⁶ « Y es el libro del pez que es una nave que es una isla islas. Y en ella vamos, van los héroes que luchan, que juzgan y pelean, el brazo en alto, la mano justiciera y la palabra clara, porque ellos que son la estrella, la luz nueva de un día nuevo en duelo con las sombras, son el rostro definitivo del país que despierta. Ellos que andan por tierra y aire, árboles, astros, flores y luciérnagas por todas partes, siempre amaneciendo. Los fundamentos y la techumbre secular de Sabanas. Oiganlo bien, hay sangre, hay el dolor del parto, el grito, y la sonrisa, el canto de las armas que sin cesar retumban martímartímartímartí en una plaza abierta a la palabra, al canto hasta quedarnos solos, luchando, trabajando, cantando, sin odio ni vergüenza, sin miedo, como los héroes plenos. Todo aquello que amamos tiene raíz y canta buscando el día, la hora, un haz de estrellas blancas, de rosas blancas, de palabras blancas, en que lleguemos a Sabanas. » (ND, p. 535.)

Dans le même extrait de notre corpus, le champ lexical associé à la fondation, aux origines, est aussi important. Par cet exemple, nous constatons que Sabanas allie à la fois aube et racine; temps-zéro et temps passé. En d'autres termes, l'édification de Sabanas ne se réalisera pas sans conserver certains éléments historiques fondateurs de la nouvelle cité : on ne fait pas table rase du passé. La dichotomie mort / vivant étudiée en 3.2.2 le démontre bien : bâtir cette nouvelle cité s'inscrit dans le sillon des ancêtres révolutionnaires qui participent, par leur mort, à ce grand projet. D'autres éléments fondateurs sont intégrés, comme des intertextes culturels et historiques significatifs, un projet d'écriture qui rassemble des éléments constitutifs de la mémoire collective et le développement d'un discours utopique et uchronique fortement lié à un *processus* plutôt qu'à un nouveau point de départ.

3.3 L'exil et l'utopie

Nous sommes maintenant plus en mesure de constater l'importance de l'ailleurs dans notre corpus et de ses spécificités en fonction de chaque aire culturelle. Bien que les deux écrivains aient connu l'exil, les répercussions dans leurs œuvres sont fort distinctes. Hébert a mis en scène une héroïne aux prises avec de multiples exils, autant spatiaux que psychiques. L'étude de ces exils a renforcé la relation entre la mémoire collective et la construction identitaire de la protagoniste. L'importance des exils intérieurs et individuels atteste de la dimension prépondérante accordée à l'intériorité et à l'introspection chez le personnage de Flora Fontanges. En revanche, l'exil historique, lié davantage à la mémoire collective, se révèle être un *moyen* de parvenir à ses souvenirs personnels : renouer avec le passé colonial lui permet de jeter une passerelle avec sa mémoire pour mieux s'approprier son passé douloureux. Chez Fernández, c'est plutôt l'inverse. L'étude du discours utopique a mis en lumière la primauté de la mémoire collective sur la mémoire personnelle d'Alejandro. Le discours révolutionnaire a envahi l'espace romanesque pour supplanter les autres discours. Des intertextes fondateurs de la culture cubaine sont convoqués, un voyage collectif vers Sabanas est amorcé, les morts sont rappelés pour faire partie du voyage, une société aux valeurs socialistes est discutée, bref, le collectif se substitue à l'individuel.

Il va de soi que ces choix esthétiques sont tributaires de l'aire culturelle dont proviennent les romanciers. Le temps-zéro dont nous avons mesuré les enjeux au premier chapitre marque

considérablement la prose de Fernández en proposant une utopie située dans l'avenir et réalisable au moyen d'un travail collectif. Chez Hébert, une réécriture de l'Histoire par la valorisation de personnages féminins longtemps négligés par l'institution déploie un imaginaire collectif qui puise ses racines dans le passé colonial pour s'y inscrire et y fonder ses assises. Dans tous les cas, nous percevons aisément que Flora Fontanges et Alejandro s'approprient la mémoire de leur collectivité de façon distincte et en fonction de l'aire culturelle dont ils sont issus.

CONCLUSION

INSCRIPTION DU SUJET ET CONSTRUCTION DES ASSISES : VERS DEUX FONCTIONS DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE

*Nous t'invoquons, ventre premier, fin visage d'aube passant
entre les côtes de l'homme la dure barrière du jour*
-Anne Hébert, « Ève »

*Una ciudad que espera
a que despierte el alba*
-Pablo Armando Fernández,
« Por la avenida de la paz permanente »

Une étude comparée telle que nous l'avons réalisée a emprunté une nouvelle voie d'analyse qui n'avait jusqu'alors jamais été entreprise dans l'étude critique de l'un ou l'autre de nos auteurs. Nous avons élaboré notre corpus à partir d'œuvres de pays, de langues, de systèmes politiques et économiques différents et à partir d'un romancier et d'une romancière d'implication sociale fort divergente. Le pari était risqué : les différences semblaient de prime abord largement plus importantes que les ressemblances. Or, une étude comparée doit porter sur des objets similaires. C'est pourquoi, au-delà des questions linguistiques ou politiques, nous avons privilégié une approche du corpus basée sur la ressemblance historique, sociologique et esthétique. L'histoire cubaine et l'histoire québécoise sont semblables par la courte durée qu'on leur a reconnue sur l'échelle temporelle. Il est certain qu'un tel trait commun influence le développement des institutions de façon semblable et se répercute sur l'imaginaire collectif. Aussi, nos auteurs proviennent du même continent, et les enjeux de cette filiation américaine prennent leur importance dans l'écriture romanesque. Les habitants du territoire américain se sont regroupés à l'intérieur de frontières territoriales définies au gré des aléas, des guerres, des conquêtes. Outre les limites imposées par les frontières politiques, les habitants du continent américain partagent tout de même une réalité semblable et des caractéristiques identitaires communes.

Nos auteurs partagent aussi des ressemblances esthétiques à ne pas négliger. Certes, le style d'un premier roman chez Fernández n'est pas celui d'une auteure assumée qui a déjà été reconnue par les institutions littéraires québécoise et française¹²⁷. Malgré tout, des similitudes esthétiques et thématiques permettent la comparaison du *Premier jardin* et de *Los niños se despiden*. Comme nos auteurs ont touché à plusieurs genres littéraires dont la poésie, ils ont nécessairement une plus grande sensibilité aux mots, ce qui poétise leur genre narratif. Cette prose poétique contribue à rapprocher nos deux écrivains. L'aspect thématique de leur œuvre s'avère aussi le point nodal qui a permis notre étude comparative. Les deux romanciers abordent la mémoire collective et la mémoire individuelle en leur accordant l'espace nécessaire pour se déployer et s'articuler l'une avec l'autre et en plaçant ces préoccupations thématiques au centre de la diégèse. En somme, le pari d'avoir comparé ces deux romans n'était pas si risqué, mais était amplement justifié par la parité qui se dégage de l'étude de notre corpus.

Cette mémoire collective et personnelle est au centre de notre problématique qui consiste à étudier la façon dont les protagonistes de chacune des œuvres s'approprient la mémoire de leur collectivité respective. Par quels éléments formels, thématiques ou narratifs cette appropriation se manifeste-t-elle ? Pour répondre à cette question, nous avons exploré plusieurs avenues dont chacune illustre un aspect fondamental de la problématique. Des théories historiques, sociocritiques et narratologiques ont été convoquées pour expliquer comment Alejandro et Flora Fontanges s'approprient leur imaginaire collectif et comment celui-ci se déploie dans l'œuvre. Bien évidemment, comme nos romans ne sont pas une copie conforme l'un de l'autre et qu'ils proviennent de pays différents, les stratégies narratives utilisées par nos romanciers se distinguent en fonction de l'aire culturelle dont ils sont issus. Nous entendons par là que la mémoire collective et textuelle, le temps, l'espace et l'ailleurs ne se déploient pas de façon identique dans notre corpus en raison de la spécificité géographique, historique et sociologique du Québec ou de Cuba.

¹²⁷ Rappelons qu'au moment de la parution du *Premier jardin* en 1988, Hébert avait déjà publié *Le tombeau des rois* (1953), *Kamouraska* (1970), *Les fous de Bassan* (1982), pour ne nommer qu'eux, et reçu de nombreux prix (Prix du Gouverneur général, Prix Athanase-David, Prix Femina, etc.)

De façon générale, l'appropriation de la mémoire collective dans les Amériques relève de stratégies distinctes de celles développées en Europe ou en Asie, ce qui se perçoit aisément dans notre corpus, comme nous l'avons étudié au premier chapitre. Répondre à la question « comment construire une mémoire longue avec une histoire courte » (Bouchard, 1999, p. 75) met en lumière certaines formes d'appropriation de l'imaginaire collectif : l'inscription de la nouvelle colonie dans le sillon métropolitain, le temps-zéro et l'appropriation du passé autochtone (Bouchard, 2001). Dans les deux romans, ces formes d'appropriation supposent une compréhension des rouages de la mémoire collective québécoise et cubaine. Dans *Le premier jardin*, Flora Fontanges inscrit la nouvelle colonie dans le giron de l'ancienne métropole en rappelant ses origines françaises et le cordon qui l'unit à la France. Souvent convoquée dans le roman, l'image du jardin dont les graines viennent de France témoigne bien du lien qui unit la colonie à l'ex-mère patrie. Cette logique de continuité et l'inscription dans le lien colonial se manifeste tout au long de notre travail, notamment par l'étude intertextuelle et spatio-temporelle. Toutefois, rien n'est aussi univoque. Le désir de rupture caractéristique de l'époque de Flora Fontanges indique un regard distinct sur son histoire : la nouvelle nation tend à s'autonomiser et à donner une place de choix aux femmes de la colonie. Cette même image du jardin vient corroborer le désir de se distancier de la France puisque le jardin s'est adapté, génération après génération, à la réalité du Nouveau Monde.

Dans le contexte cubain, les formes d'appropriation de la mémoire collective empruntent aussi ce double chemin, l'un caractérisé par la continuité et l'autre par la rupture. Les actes de continuité ne lient pas la colonie à la métropole – l'histoire peu glorieuse des Espagnols, marquée par les abus, l'esclavage et l'oppression, favorise très peu cette adhésion – mais au passé autochtone. Bien que la présence autochtone sur le territoire cubain n'ait pas été aussi importante que sur le continent, des héros ont tout de même marqué l'imaginaire collectif. Nous retrouvons quelques marques de cette adhésion dans *Los niños se despiden*, notamment dans la reconnaissance de l'Indien comme être opprimé. Toutefois, les actes de ruptures sont beaucoup plus importants dans la création de l'imaginaire cubain. C'est le temps-zéro, la rupture définitive avec les forces en pouvoir (ibériques et américaines), qui en est la forme la plus achevée. La rupture est radicale et ses manifestations jalonnent le roman. La mémoire

collective déployée dans l'œuvre est largement tributaire de ce temps-zéro : les figures historiques convoquées ont participé à la Révolution, les discours contestataires sont repris par des personnages secondaires, et l'archémythe révolutionnaire est illustré sous une forme fabuleuse et mythique qui propose les fondements d'une nouvelle société.

La continuité et la rupture caractérisent aussi largement les intertextes convoqués dans le roman. Chaque figure mythique, religieuse, historique ou culturelle mentionnée participe de la mémoire des protagonistes et fonde un imaginaire propre au personnage et à la collectivité dont il relève. L'étude de ce que nous avons appelée la mémoire du texte a permis de mettre en lumière certains intertextes, leur nature et surtout le traitement qui leur était réservé. Par exemple, le mythe du Nouvel Adam se transforme sous la plume de Hébert en mythe de la Nouvelle Ève; chez Fernández, la parodie du récit génésiaque déconstruit la tradition en proposant une nouvelle version plus érotique du texte biblique. Ces deux exemples rendent compte du travail effectué sur le texte d'origine pour mieux l'insérer et l'adapter au contexte de chaque collectivité. Les réseaux de sens tissés à partir des intertextes de chaque roman ont mis en lumière deux paradigmes, deux « fresques ». Chez Hébert, une attention particulière est portée sur le féminin : Ève devient la première mère du pays, Flora Fontanges et Raphaël convoquent des femmes à qui ils rendent hommage, la comédienne joue des rôles de femmes célèbres au théâtre (Fantine, Phèdre, Jeanne d'Arc), etc. La mémoire des femmes prend une importance centrale dans le roman. Chez Fernández, l'attention est portée sur un ensemble beaucoup plus large. Il n'est plus question d'une mémoire particulière, comme chez Hébert, mais de la mémoire en général, la mémoire dans sa totalité. Nous pourrions la définir comme une fresque mémorielle totalisante par opposition à une fresque mémorielle exclusivement féminine. Pour Flora Fontanges, convoquer des figures littéraires ou religieuses lui permet de s'inscrire dans une histoire au féminin et de puiser ses origines dans une lignée glorieuse. Pour Alejandro, il s'agit plutôt de tout convoquer pour répondre à une mémoire ambitieuse. Les actrices de cinéma y côtoient les personnages de bande dessinée et les héros de l'histoire cubaine. Nous constatons que l'importance pour Flora Fontanges est de *s'inscrire* dans une lignée, alors que pour Alejandro, c'est de *construire* une mémoire collective et personnelle et de la projeter dans le futur. Cette distinction témoigne d'un aspect plus personnel de la problématique chez la comédienne, dont le désir d'inscription provient de la rupture

originelle causée par l'abandon. L'inscription relève aussi davantage d'une logique de la continuité en lien avec les stratégies d'appropriation de la mémoire collective évoquées plus haut. Au contraire, pour Alejandro, il s'agit de *construire* une mémoire collective, ce qui témoigne davantage de la rupture, du temps-zéro : les références sont puisées dans toutes les sphères culturelles et assumées en bloc par le garçon dans l'objectif de bâtir les assises de sa mémoire collective.

La mémoire collective a la particularité de se construire en fonction d'un espace et d'un temps déterminés. Par exemple, le territoire influence grandement l'imaginaire collectif par le rapport qu'entretiennent les habitants avec le paysage, par l'interaction des groupes ethniques, par la proximité d'autres états aux systèmes social, politique ou linguistique différents. La dimension temporelle est tout aussi importante à travers les événements qui ont jalonné l'histoire du pays et par l'« âge » de la collectivité, selon que son inscription sur la ligne temporelle de la civilisation est récente (quelques siècles) ou non. Les rapports entre temps et espace sont indéniables, c'est pourquoi nous avons voulu, dans notre deuxième chapitre, reprendre ces mêmes paramètres pour en approfondir les composantes et leurs manifestations dans le corpus. Par une structure élaborée à partir des chronotopes majeurs présents dans chacune des œuvres, nous avons constaté que la rencontre entre temps et espace s'articulait selon des paramètres particuliers et marquait l'inscription de l'imaginaire collectif dans les romans.

Relevant des théories bakhtiniennes (1978), le chronotope consiste en la rencontre du temps et de l'espace comme centre organisateur des événements du récit. À partir de plusieurs chronotopes, il est possible de les articuler l'un avec l'autre pour en dégager une structure. Dans nos romans, ces structures chronotopiques ont révélé la présence de chronotopes semblables : l'idylle, le seuil et la ville. Chez Hébert, les différents seuils ponctuent le développement personnel de la comédienne : le début de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte sont chaque fois marqués par un changement radical d'identité. À ces seuils traumatiques s'oppose le chronotope de l'idylle mythique qui apporte le réconfort à la comédienne par des récits puisés dans les temps coloniaux. Ces récits ont un rôle prépondérant dans la diégèse : ils éloignent Flora Fontanges de ses souvenirs personnels que pourrait réveiller sa ville natale. La ville constitue le dernier chronotope étudié. Il est le

centre organisateur qui permet le déploiement des autres chronotopes. Autrement dit, quand Flora Fontanges déambule à travers le Vieux-Québec, elle s'approprie la ville, mais aussi et surtout la mémoire de sa collectivité (chronotope de l'idylle mythique) et sa mémoire personnelle (différents seuils traumatiques vécus). Le lien entre appropriation urbaine et appropriation mémorielle est fortement marqué par la déambulation, une déambulation à la fois spatiale et temporelle. À chaque pas dans la ville correspondent un pas dans l'histoire coloniale et un autre dans ses souvenirs personnels. C'est par l'étude du concept bakhtinien qu'il est possible de matérialiser les différentes instances mémorielles dans l'espace circonscrit de la ville.

Chez Fernández, les chronotopes de l'idylle, du seuil et de la ville sont aussi présents, mais interagissent différemment. L'idylle merveilleuse marque l'espace du *batey* et le temps de l'enfance. Le réalisme magique permet au merveilleux de se déployer dans le roman, notamment par le personnage de Lila. Personnage ambivalent et interlocutrice privilégiée d'Alejandro, c'est elle qui transmet les récits appartenant à la mémoire collective, les modifie et les adapte; c'est elle aussi qui propose le projet révolutionnaire d'aller à Sabanas. Puis, le déplacement d'Alejandro du *batey* à New York s'inscrit dans le chronotope de la ville, encadré par deux seuils. Vécue de façon dysphorique, la ville est marquée par la déambulation, un peu comme chez Hébert. L'espace urbain devient ainsi un espace mnémonique favorable aux dérives imaginaires et narratives du protagoniste. Enfin, le chronotope organisateur de l'œuvre est celui de l'écriture. Un peu plus abstrait que les autres, il témoigne néanmoins de la rencontre entre spatialité et temporalité. L'espace scriptural permet à tous les récits provenant ou des souvenirs d'Alejandro, ou de l'imaginaire de sa collectivité, ou encore de récits fantaisistes, de s'ancrer profondément dans (et par) l'écriture. Par ce chronotope, les éléments mémoriels (collectifs et personnels) se matérialisent et trouvent leur pleine réalisation. La déambulation est encore ici exprimée, mais cette fois il s'agit d'une déambulation à travers la pensée créatrice, qui est intériorisée : Alejandro parcourt sa mémoire et celle de sa collectivité, ce dont témoignent les nombreuses ruptures chronologiques, les longues énumérations, les intertextes épars, les commentaires sur l'écriture. Tous ces éléments constituent un flux continu qui s'insère dans le roman sans autre centre organisateur que l'écriture, qui est elle-même déjà labyrinthique.

Dans les deux cas, l'étude spatio-temporelle dans notre corpus met en lumière une structure de laquelle se dégage un point nodal dans chacun des récits : la ville chez Hébert et l'écriture chez Fernández. Ces deux chronotopes centraux sont ceux qui permettent aux protagonistes de renouer avec la mémoire de leur collectivité : ils « matérialisent » en quelque sorte la mémoire. Ils sont aussi liés à la dichotomie personnel / collectif. En général, la ville relève davantage de la sphère publique, tout comme les espaces dans lesquels a évolué Flora Fontanges depuis sa naissance (orphelinat, milieu bourgeois, scène). Mais dans *Le premier jardin*, la ville est plutôt intériorisée et a partie liée avec les souvenirs, la redécouverte du passé : « Elle doit rebrousser chemin. Retourner côte de la Couronne. S'est juré d'aller jusqu'au bout de cette côte qui n'en finit pas. Désire, d'un désir égal, aller jusqu'au fond de sa mémoire. » (*PJ*, p. 166.) La ville comme espace public permet l'accès à l'espace intérieur; les figures emblématiques appartenant à la mémoire collective de la comédienne sont convoquées pour ramener le sujet en elle-même. C'est donc une démarche qui aborde le collectif pour accéder au personnel. Dans *Los niños se despiden*, c'est le processus inverse. La création littéraire part d'une démarche individuelle et, dans le cas d'Alejandro, se réalise à partir de la déambulation dans ses propres souvenirs, expériences, histoires familiales, histoire cubaine, par des conversations avec Salvador, son double, par des récits racontés par Lila, personnage inventé par l'enfant, etc. Mais un glissement vers le collectif s'opère : le projet d'écriture se réalise quand les îles sont en mouvement vers Sabanas, c'est-à-dire quand le roman s'ouvre sur un projet de société et évince l'aspect personnel. Le collectif prend ainsi toute la place, comme en témoigne le discours utopique présenté au troisième chapitre.

L'étude chronotopique renforce le lien qu'établit chaque protagoniste avec la mémoire de sa collectivité. Flora Fontanges utilise les héroïnes du passé ramenées à la vie pour accéder à ses propres souvenirs, alors qu'Alejandro met en scène ses propres souvenirs et ceux de sa collectivité pour écrire un texte qui ancrerait les discours fondateurs de la nouvelle société. En confrontant ces deux positions, nous constatons que le projet d'Alejandro est un projet collectif, alors que celui de la comédienne est beaucoup plus intériorisé et personnel. L'étude de l'ailleurs réalisée au dernier chapitre parvient aux mêmes conclusions.

Les exils hébertiens sont multiples dans *Le premier jardin* et témoignent du mal-être de la comédienne à se situer en elle, d'où son besoin de s'évader du temps de l'enfance et de l'espace du Vieux-Québec. L'exil spatial, qui répond à la définition dénotative de l'exil, indique le désir de la comédienne à être ailleurs que dans certaines rues de la capitale puisque ces rues servent de « reminders » (Ricœur, 2000, p. 51) aux souvenirs difficiles. Parcourir l'espace urbain, c'est à la fois parcourir l'espace mémoriel et risquer de réveiller certains fantômes. Pour Flora Fontanges, résoudre ses démons intérieurs devient possible à partir du moment où elle s'approprie les lieux physiques, c'est-à-dire au gré de sa déambulation urbaine. Cette dernière est aussi fortement liée à l'exil temporel. Pour taire ses souvenirs, la comédienne déambule à travers la ville tout en évoquant le passé de ses ancêtres. Diriger sa mémoire vers d'autres temps l'éloigne de ses propres souvenirs. Toutefois, nous avons bien vu à quel point ce jeu était risqué puisque le récit d'Aurore Michaud vient jeter un pont entre les femmes lointaines de la colonie et l'enfance de Marie Eventurel, ce qui ouvrira la brèche au déferlement des souvenirs. Par l'acte théâtral, ces femmes du passé sont ramenées à la vie pour un dernier hommage. Cet exil identitaire répond au besoin de la comédienne d'habiter hors d'elle-même. Elle s'approprie, le temps d'une mise en scène, une autre époque, un autre corps, une autre âme pour effacer son mal-être, s'évader, exister et s'inscrire dans le temps. C'est réellement dans l'étude du rapport à l'ailleurs que l'importance vitale pour la comédienne de s'approprier la mémoire de sa collectivité se manifeste. S'inscrire dans une longue généalogie presque mythique favorise l'existence du sujet qui peut, par ce procédé de théâtralisation, retrouver ses assises, autant personnelles que collectives. Dépossédée de toute généalogie, Flora Fontanges entreprend de s'en créer une à partir de figures historiques qui lui ressemblent, qui ont une destinée semblable. Le sujet s'inscrit dans l'Histoire collective et cette même histoire lui octroie une réappropriation d'elle-même, de ses souvenirs et de son enfance. La mémoire collective est indispensable pour la comédienne : elle retrouve, en plongeant dans le passé, l'accès à ses plus pénibles souvenirs. En somme, le retour de l'exilée dans le Vieux-Québec déclenche le « désir¹²⁸ » (obligé) de retrouver sa (double) patrie

¹²⁸ Le terme « désir » est ici à nuancer. Le passé de Flora Fontanges ressurgit constamment par bribes, malgré ses efforts pour l'enfouir et ne pas le convoquer : « Ne fais pas cette tête-là, mon petit Raphaël, ce n'est rien qu'une petite fille de l'hospice Saint-Louis qui n'est pas encore adoptée et qui

d'origine : une patrie nationale qui se caractérise par des figures du passé que l'on ramène à la vie, et une patrie personnelle marquée par des souvenirs enfouis. Fouler ces deux patries permet à la comédienne de s'approprier à la fois mémoire collective et mémoire personnelle.

L'ailleurs fernandien est tout autre : il s'inscrit dans le discours collectif. L'utopie et l'uchronie prennent diverses formes et proposent une cité à retrouver ou à édifier. La forme même du roman reprend ces discours utopiques par des espaces narratifs hors-diégétiques. Les « terrains vagues » et les « jardins » sont situés en marge du temps et attestent la dichotomie entre mémoire personnelle et mémoire collective. C'est cette dernière, avec les textes de Martí, les héros cubains et le départ des îles vers Sabanas, qui finira par s'imposer et envahir le récit premier. La mémoire personnelle est reléguée au second plan mais joue tout de même un rôle : par les récits puisés dans ses souvenirs familiaux ou ceux inventés par Lila au crépuscule, Alejandro sera en mesure de prendre position sur le grand projet révolutionnaire proposé par Lila et d'y participer. Les différentes façons d'aborder le discours utopique ou uchronique ont aussi indiqué le sens pluriel de Sabanas. Cette cité n'est pas que chimère ou projet irréalisable, mais, selon les définitions employées dans notre mémoire, elle s'illustre plutôt comme un pays de bonheur à édifier, un mythe à fonder. Ce mythe, ou plutôt cet archémythe, propose un recommencement basé sur de nouvelles valeurs. Toutefois, on ne fait pas table rase du passé : en témoigne l'importance accordée aux défunts dans l'édification de la nouvelle société. Ces défunts, ces gens libres qui ont participé aux actes de rupture qui ont mené au départ des îles vers Sabanas, sont toujours présents à la mémoire de ceux qui restent et font partie du voyage. Sur le plan esthétique, plusieurs figures de style sont employées dans le roman (la métaphore, la métonymie, l'énumération) pour exprimer le caractère totalisant de l'expérience révolutionnaire, son aspect mythique, imagé. Le projet d'arriver à Sabanas ou d'édifier Sabanas devient le point nodal du roman. Toutes les pages qui précèdent contribuent à son édification et participent à la réalisation collective de ce mythe. Le rapport à l'ailleurs dans *Los niños se despiden* marque le discours révolutionnaire de l'œuvre et atteste la prééminence du collectif pour fonder une nouvelle société.

montre le bout de son nez en passant. C'est une pauvre petite créature, trotte-menu comme tout, une moucheronne qui apparaît de temps en temps dans ma tête et me dérange énormément. » (*PJ*, p. 117.)

L'étude du rapport à l'ailleurs a confirmé, dans notre corpus, l'importance et le rôle de la mémoire collective pour nos protagonistes. En comparant les deux œuvres, nous constatons qu'exil et utopie témoignent du même désir des protagonistes de renouer avec l'imaginaire de leur collectivité respective. Chez Hébert, recourir à l'imaginaire collectif constitue une voie d'accès à sa propre mémoire, alors que chez Fernández cet imaginaire ouvre à l'édification d'une nouvelle cité. En d'autres mots, la démarche de Flora Fontanges est beaucoup plus personnelle par rapport à celle d'Alejandro qui sert la collectivité.

De façon générale, les protagonistes de notre corpus s'approprient la mémoire de leur collectivité par un processus de déambulation. Le parcours des dédales urbains, mnémoniques et historiques favorise une prise de conscience du sujet par l'appropriation de son imaginaire collectif et personnel. Par cette déambulation, le sujet capte çà et là des récits historiques et mythiques qui construisent son imaginaire, qui lui permettent de s'identifier à une collectivité. L'appropriation de l'imaginaire collectif est davantage un *moyen* de parvenir à la réminiscence des souvenirs ou à l'édification d'une cité socialiste qu'un aboutissement final. Il favorise l'intériorisation du sujet, dans le cas de Hébert, ou il sert un projet collectif, dans le cas de Fernández. Mémoire personnelle et mémoire collective sont fortement liées et il nous a été impossible d'aborder l'une sans étudier l'autre. Les mémoires se convoquent l'une et l'autre, s'amalgament et s'enrichissent mutuellement. Aussi, du fait que l'imaginaire collectif participe à un *processus* plutôt qu'il en est son aboutissement, il a énormément partie liée à l'*identité*, personnelle ou collective. Il représente pour Flora Fontanges un moyen de parvenir à la connaissance d'elle-même, et pour Alejandro des assises à un projet collectif commun. De façon synthétique, nous pouvons conclure que l'œuvre de Hébert témoigne davantage de l'*inscription* (dans l'Histoire, dans une généalogie, en soi-même, etc.) qui permet au sujet de fonder ses racines (collectives et personnelles) dans la longue durée. L'œuvre de Fernández s'inscrit plutôt dans une logique de *construction* (identitaire, sociétale, mémorielle et scripturale) qui propose au protagoniste de créer des assises à la nouvelle société à édifier. Dans les deux cas, des stratégies narratives distinctes ont été générées par nos romanciers pour mettre en scène cette inscription et cette construction comme des formes particulières d'appropriation de l'imaginaire collectif, un traitement différent des intertextes, des esthétiques propres à chaque aire culturelle, un rapport distinct à l'ailleurs, etc.

Nous avons spécifié, en introduction, l'ampleur et la densité de nos objets d'étude qui nous ont obligée à passer parfois rapidement sur tel aspect ou à exclure tel angle de réflexion. Force est de constater que les éléments communs entre nos deux œuvres ne se limitent pas à ceux que nous avons choisi d'étudier, mais débordent du cadre de notre mémoire. Nous avons délibérément choisi de survoler le rôle des personnages secondaires autant dans *Le premier jardin* que dans *Los niños se despiden* pour porter notre attention sur les protagonistes du récit. Il n'empêche que les personnages de Raphaël et Maud, et de Lila, Salvador et Aleida et le rapport qu'ils entretiennent avec les protagonistes sont d'une complexité qui aurait mérité une recherche approfondie. D'un point de vue plus formel, les différentes instances d'énonciation dans le roman auraient avantageusement pu être comparées. Dans les deux cas, la voix a une importance prépondérante et en mesurer davantage les enjeux au moyen d'une étude plus approfondie des instances narratives aurait enrichi notre approche narratologique¹²⁹.

Pour terminer, étudier ces deux romans conjointement, sans utiliser l'un comme objet référentiel, a permis une meilleure compréhension de l'œuvre québécoise et de la cubaine. Rappelons que, selon la proposition de Bouchard (2001), les études comparées peuvent se réaliser en prenant l'un des objets d'étude comme point référentiel de l'analyse, en vue d'approfondir notre connaissance de cet unique objet. Notre démarche a plutôt favorisé une connaissance conjointe des deux objets en les plaçant au même niveau et en multipliant les renvois de parts et d'autres pour saisir l'essentiel des deux éléments de notre corpus. Opposer ces deux objets d'étude favorise les rapprochements et met en lumière des dissemblances qui permettent d'aborder chaque œuvre sous un angle inusité ou moins traditionnel. Nous sommes d'avis que la recherche ne devrait pas s'arrêter à l'unique étude comparée des œuvres de ces auteurs, mais devrait s'engager davantage dans cette voie comparative nord-sud. Nous n'avons pas été les premiers à reconnaître la pertinence de cette comparaison, certes, mais beaucoup de travail reste à entreprendre pour tirer cette voie d'analyse de la marginalité.

¹²⁹ Voir à ce sujet Leclerc (1997), qui rend compte de son travail sur l'énonciation dans son article « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert ».

Dans le Québec actuel, les formes d'appropriation de la mémoire collective se caractérisent de plus en plus par des actes de rupture avec la France. Pas à pas, la nation québécoise tente de s'affranchir du lien colonial vieux de quatre siècles pour trouver son identité propre et fonder ses valeurs. Cette démarche peut se réaliser en parallèle avec d'autres nations qui ont connu une problématique semblable et qui ont usé de stratégies différentes pour y parvenir. Reconnaître l'américanité du Québec et aller au-delà des questions linguistiques, territoriales ou ethniques, c'est ouvrir une porte à l'analyse d'objets artistiques qui témoignent de cette américanité et qui, par conséquent, sont comparables. En ce qui concerne les œuvres cubaines, nous pouvons affirmer que celles qui trouvent leur place dans les librairies québécoises ne sont pas légion. Les politiques culturelles cubaines s'assoupliront peut-être au cours des prochaines années, ce qui favorisera sans doute l'exportation des productions artistiques cubaines et permettra au critique québécois de les étudier davantage. Autant au Québec qu'à Cuba, les éléments se mettent en place pour favoriser l'étude comparée de ces littératures qui s'avéreront d'un immense potentiel pour des recherches ultérieures en littérature comparée.

RÉFÉRENCES

Corpus étudié

- Hébert, Anne. 1988. *Le premier jardin*. Paris : Éditions du Seuil, 189 p.
- Fernández, Pablo Armando. 1968. *Los niños se despiden*. Coll. « Premio ». La Havane : Casa de las Américas, 547 p.
- . 1998. *Les enfants font leurs adieux*. Trad. de l'espagnol par Marcelle Kawa. La Havane : Editorial José Martí, 400 p.

Études sur Anne Hébert et son œuvre

- Ancrenat, Anne. 2002. *De mémoire de femmes : « La mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Coll. « Littérature(s) ». [Québec] : Éditions Nota bene, 315 p.
- Babin, Céline. 1995. « Le discours de l'axiologie romanesque ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 236 p.
- . 1990. « Anne Hébert entre Québec et France : L'exil dans *Le premier jardin* ». *Études canadiennes / Canadian Studies*, no 28, p. 37-58.
- Bishop, Neil B. 1993. *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils : Essai*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 311 p.
- Falardeau, Érick. 1997. « Fictionnalisation de l'histoire, *Le premier jardin* d'Anne Hébert ». *Voix et images*, vol. XXII, no 3 (66) (printemps), p. 557 à 568.
- Ferraro, Alessandra. 1997. « Le rôle de l'Histoire dans *Le premier jardin* d'Anne Hébert ». In *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, sous la dir. de Madeleine Ducrocq-Poirier, p. 369-381. Montréal : L'Hexagone.
- Gagné, Sophie. 1998. « Déviance maternelle et contestation sociale dans le roman québécois au féminin : Marie-Claire Blais, Diane Giguère, Anne Hébert, Françoise Loranger ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 113 p.
- Giacoppe, Monika Frances. 2000. « Creating a Usable Past : History in Contemporary Inter-American Women's Fiction ». Thèse de doctorat, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University, 220 p.

- Hannan, Annika Linda. 2003. « The Power of Magic: Representations of Women in Selected Contemporary Magic Realist Fiction Latin America, English Canada, and Quebec. » Thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 363 p.
- Harvey, Tristan. 2006. *Anne Hébert*. Disponible [en ligne]. <http://www.anne-hebert.com/> (Page consultée le 5 septembre 2008).
- Lavine, Laurie K. 1997. « The Functions of Female Anger in the French and Francophone Novel of the Mid-Twentieth Century ». Thèse de doctorat, New Jersey, Rutgers The State University of New Jersey – New Brunswick, 301 p.
- Leclerc, Yvan. 1997. « Voix narratives et poétique de la voix dans les romans d'Anne Hébert ». In *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, sous la dir. de Madeleine Ducrocq-Poirier, p. 185-197. Montréal : L'Hexagone.
- Marcheix, Daniel. 1997a. « "L'épreuve du feu" dans *Le premier jardin* : De la confiscation des origines à la "vivifiante hystérie" ». In *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, sous la dir. de Madeleine Ducrocq-Poirier, p. 355-367. Montréal : L'Hexagone.
- . 1997b. « Poétique de l'Histoire dans *Le Premier jardin* d'A. Hébert ». *Le français dans tous ses états*, no 34 (mars), p. 29-36.
- . 2005. *Le mal d'origine : Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Coll. « Essai ». Québec : L'instant même, 544 p.
- Mésavage, Ruth M. 1990. « L'archéologie d'un mythe : *Le premier jardin* d'Anne Hébert ». *Quebec Studies*, no 10, p. 69-78.
- Mitchell T., Constantina, et Paul R. Côte. 1991. « Ordre et rite : La fonction du cortège dans *Le Premier jardin* d'Anne Hébert ». *The French Review*, vol. 64, no 3 (Février), p. 451-462.
- Pestre de Almeida, Lilian. 1996. « *Le premier jardin*. Mémoire collective et mémoire individuelle dans le roman d'Anne Hébert : Une fresque féminine au Québec ». *Francofonia : Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese*, vol 16, no 30, p. 17-51.
- Puccini, Paola. 1997. « L'ailleurs dans l'univers romanesque d'Anne Hébert ». In *Anne Hébert, parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, mai 1996*, sous la dir. de Madeleine Ducrocq-Poirier, p. 421-431. Montréal : L'Hexagone.
- Rea, Annabelle M. 1996. « *Le premier jardin* d'Anne Hébert comme hommage à Gabrielle Roy ». In *Colloque international « Gabrielle Roy » : Actes de colloque soulignant le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion (27 au 30 septembre 1995)*, sous la dir. de André Fauchon, p. 575-591. Winnipeg : Presses Universitaires de Saint-Boniface.

- . 1997. « Eve Fragmented into a Thousand Faces : Women's Roles in Anne Hébert's *Le Premier Jardin* ». In *Women By Women : The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fictions in Quebec since 1980*, sous la dir. de Roseanna L. Dufault, p. 120-135. Madison : Fairleigh Dickinson University Press.
- Sutherland, Katherine Gail. 1993. « Bloodletters : Configurations of Female Sexuality in Canadian Women's Writing ». Thèse de doctorat, Toronto, York University, 355 p.
- Vanasse, André. 1982. « L'écriture et l'ambivalence : Entrevue avec Anne Hébert ». *Voix et images*, vol. VIII, no 3 (printemps), p. 441-448.

Études sur Pablo Armando Fernández et son œuvre

- Báez, Luis. 2003. *Junto a las voces del designio : Revelaciones del poeta Pablo Armando Fernández*. La Havane : Ciencias sociales, 126 p.
- Bejel, Emilio. 1989. « Itinerario poético de Pablo Armando Fernández ». *Plural : Revista Cultural de Excelsior*, no 211 (Avril), p. 63-68.
- Benedetti, Mario. 1991. *La realidad y la palabra*. Coll. « Letras », no 5. Barcelone : Ediciones Destino, 335 p.
- Bernard, Jorge L., et Juan A. Pola. 1985. *Quiénes escriben en Cuba: Responden los narradores*. La Havane : Editorial Letras Cubanas, 591 p.
- Calcines, Argel. 1999. « Junto a la lumbre de la escritura con Pablo Armando Fernández ». *Opus Habana*, vol. 3, no 2, p.16-23.
- Duarte Espinosa, Ramiro. 2003. *Del cosmopolitismo a la raíz*. Las Tunas (Cuba) : Sanlope, 96 p.
- Font, Mauricio. 1979. « Entrevista a Pablo Armando Fernández ». *Areito*, vol. 5, no 19-20, p. 42-45.
- Garzia, Aldo. 1990. « La identidad latinoamericana según Pablo Armando Fernández ». *Casa de las Américas*, vol. 31, no 181 (été), p. 99-105.
- González, Reynaldo. 1968. « Las palabras, el mito, el mito de la palabra ». *Casa de las Américas*, no 49 (juillet-août), p. 147-154.
- Henríquez, Osvaldo Larrazábal. 1968. « Pablo Armando Fernández. *Los niños se despiden* ». *Cultura universitaria*, no 98-99 (janvier-juin), p. 286-287.
- Ibieta, Gabriella. 1988. « Entrevista a Pablo Armando Fernández ». *Hispanamérica*, no 51 (décembre), p. 47-60.

- Instituto de literatura y lingüística de la Academia de ciencias de Cuba. 1980. *Diccionario de la literatura cubana*. La Havane : Editorial Letras Cubanas, p. 332-333.
- Kawa, Marcelle. 1994. « L'enfant et la révolution à travers deux romans cubains : *Los niños se despiden* de Pablo Armando Fernández et *Un rey en el jardín* de Senel Paz ». In *Hommage à Robert Jammes*, sous la dir. de Francis Cerdan, p. 595-605. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Kirk, John, et Leonardo Padura Fuentes. 2001. *Culture and the Cuban Revolution : Conversations in Havana*. Gainesville (Floride) : University Press of Florida, 188 p.
- Lenzi, María Beatriz. 1990. « La memoria de sí mismo : Apuntes sobre *Los niños se despiden* de P.A. Fernández ». *Studi di letteratura Ispano-Americana*, vol. 21, p. 89-107.
- Martínez, Manuel Díaz. 1990. « Realidad y poesía en Pablo Armando Fernández ». *Revista Iberoamericana*, vol. 56, no 152-153 (Été), p. 1211-1216.
- Menton, Seymour. 1978. *La narrativa de la Revolución cubana*. Trad. de l'anglais par Marisela Fernández, Ramón Mestre y Pío E. Serrano. Coll. « Nova Scholar ». Madrid : Playor, 312 p.
- Pereira, Armando. 1995. « *Los niños se despiden* ». Chap. in *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*, p. 165-171. Mexico : Universidad nacional autónoma de México.
- Serra, Ana. 1999. « Ideology and the Novel in the Cuban Revolution: The Making of a Revolutionary Identity in the First Decade ». Thèse de doctorat, Washington D. C., The George Washington University, 380 p.

Théories de la littérature

- Angenot, Marc. 1983. « L'"intertextualité" : Enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel ». *Revue des sciences humaines*, no 189, p. 121- 135.
- Bachelard, Gaston. 1949. *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard, 184 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. « Formes du temps et du chronotope dans le roman (Essais de poétique historique) ». Chap. in *Esthétique et théorie du roman*, p. 235-398. Trad. du russe par Daria Olivier. Paris : Gallimard.
- . 1984. « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme ». Chap. in *Esthétique de la création verbale*, p. 211-261. Trad. du russe par Alfreda Aucouturier. Paris : Gallimard.
- Carpentier, Alejo. 1984. *Ensayos*. La Havane: Letras cubanas, 303 p.

- Chanady, Amaryll Beatrice. 1985. *Magical Realism and The Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*. Coll. « Garland Publications in Comparative Literature ». New York: Garland, 183 p.
- Collington, Tara. 2006. *Lectures chronotopiques : Espace, temps et genres romanesques*. Coll. « Théorie et Littérature ». Montréal : XYZ éditeur, 264 p.
- Durix, Jean-Pierre. 1998. « Le réalisme magique : Genre à part entière ou “auberge latino-américaine” ». In *Le réalisme merveilleux*, édité par Xavier Garnier, p. 9-18. Coll. « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 25. Paris et Montréal : L'Harmattan.
- Fuentes, Carlos. 1969. *La nueva novela hispanoamericana*. Mexico : Joaquín Mortiz, 98 p.
- Gallo, Marta. 1987. « Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique ». In *Le réalisme magique : Roman, peinture et cinéma*, édité par Jean Weisgerber, p. 123-153. Coll. « Cahiers des avant-gardes ». Lausanne : L'Âge d'homme.
- Garnier, Xavier (dir. publ.). 1998. *Le réalisme merveilleux*. Coll. « Itinéraires et contacts de cultures », vol. 25. Paris et Montréal : L'Harmattan, 190 p.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 286 p.
- . 1983. *Nouveau discours du récit*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 119 p.
- Hudde, Hinrich, et Peter Kuon (comp.). 1988. *De l'Utopie à l'Uchronie. Formes, significations, fonctions : Actes du colloque d'Erlangen, (Erlangen, 16-18 octobre 1986)*. Coll. « Études littéraires françaises », no 42. Tübingen (Allemagne) : Gunter Narr Verlag, 178 p.
- Hugues, Micheline. 2005. *L'utopie*. Coll. « 128 ». Paris : Armand Colin, 128 p.
- Jenny, Laurent. 1976. « La stratégie de la forme ». *Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires*, no 27, (juillet-septembre), p. 257-281.
- Jordan, Mery Erdal. 1997. « Una interrogante conceptual: el realismo mágico ¿o/y? lo real maravilloso ». *Reflejos : Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos, Universidad Hebrea de Jerusalén*, vol. 6, p. 9-15.
- Kalenic Ramsak, Branka. 1991. « El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: Una estética parecida ». *Verba hispánica*, vol. 1, p. 27-34.
- Kristeva, Julia. 1978. *Semeiotike : Recherches pour une sémanalyse*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 318 p.
- Ladin, Jay. 1999. « Fleshing out the Chronotope ». In *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, sous la dir. de Caryl Emerson, p. 212-236. New York: G. K. Hall and Co.

- Marcone, Jorge. 1988. « Lo “real maravilloso” como categoría literaria ». *Lexis*, vol. XII, no 1, p. 1-41.
- Moreau, Pierre-François. 1982. *Le récit utopique : Droit naturel et roman de l'État*. Coll. « Pratiques théoriques ». Paris : Presses Universitaires de France, 142 p.
- Nepveu, Pierre. 1999. *L'écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine (essai)*, 2^e édition. Coll. « Compact », no 98. Montréal : Boréal, 241 p.
- Piégay-Gros, Nathalie, et Daniel Bergez. 1996. *Introduction à l'intertextualité*. Paris : Dunod, 186 p.
- Racault, Jean-Michel. 1995. « Topique des séquences d'entrée et de sortie dans l'utopie narrative classique ». In *Utopie et fictions narratives*, sous la dir. de Michel L. Bateau et Santé A. Viselli, p. 11-28. Coll. « Parabasis », no 7. Edmonton : Alta Press Inc.
- Roy, Julie. 2003. « Stratégies épistolaires et écritures féminines : Les Canadiennes à la conquête des lettres (1639-1839) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 868 p.
- Scheel, Charles W. 2005. *Réalisme magique et réalisme merveilleux : Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan, 256 p.
- Spencer, Judith. 1995. *L'Utopie scripturale chez Laclos : dangereuses liaisons*. In *Utopie et fictions narratives*, sous la dir. de Michel L. Bateau et Santé A. Viselli, p. 195-209. Coll. « Parabasis », no 7. Edmonton : Alta Press Inc.
- Toumson, Roger. 2004. *L'utopie perdue des îles d'Amérique : Essai*. Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », no 48. Paris : Honoré Champion, 345 p.
- Weisgerber, Jean (dir. publ.). 1987. *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma*. Coll. « Cahiers des avant-gardes ». Lausanne : L'Âge d'homme, 301 p.

Études sur la mémoire, l'histoire et l'identité

- Anderson, Benedict R. 1983. *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Andrès, Bernard. 2001. *Écrire le Québec: De la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*. Coll. « Études et documents ». Montréal : Éditions XYZ, 317 p.
- . 2003. « Quelle latino-américanité pour le Québec et le Brésil? ». In *L'américanité du Nord au Sud*, p. 5-18. Coll. « Géographie et cultures », no 45. Paris : L'Harmattan.

- . 2007. « D'Iberville, mort et vif (1706-2006) ». *Mémoires vives : Bulletin virtuel de la Commission franco-qubécoise sur les lieux de mémoire communs*, no 22 (octobre), disponible [en ligne]. http://www.cfqlmc.org/bulletin_22/iberville.htm#r1 (Page consultée le 5 septembre 2008).
- Andrès, Bernard (dir. publ.). 2007. *La conquête des lettres au Québec (1759-1799) : Anthologie*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 740 p.
- Andrès, Bernard, et Zilá Bernd (dir. publ.). 1999. *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*. Coll. « Littératures ». Montréal : Nota Bene, 264 p.
- Bernd, Zilá. 2007. « Le nouveau-né : Mythe et contre-mythe dans les littératures des Amériques ». In *Mythes et sociétés des Amériques*, sous la dir. de Gérard Bouchard et Bernard Andrès, p. 23-47. Coll. « Dossiers et documents ». Montréal : Québec Amérique.
- Bouchard, Gérard. 1999. « Identité collective et sentiment national dans le Nouveau Monde : Pour une histoire comparée des collectivités neuves et cultures fondatrices ». In *L'identitaire et le littéraire dans les Amériques*, sous la dir. de Bernard Andrès et Zilá Bernd, p. 63-83. Coll. « Littératures ». Montréal : Nota Bene.
- . 2001. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : Essai d'histoire comparée*. Coll. « Compact ». Montréal : Boréal, 503 p.
- . 2004. *La pensée impuissante : Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*. Montréal : Boréal, 319 p.
- Bouchard, Gérard, et Bernard Andrès. 2007. *Mythes et sociétés des Amériques*. Coll. « Dossiers et documents ». Montréal : Québec Amérique, 432 p.
- Castro Ruz, Fidel. 2007. *Réflexions du commandant en chef : Le titan de bronze, Antonio Maceo*, disponible [en ligne]. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2007/fra/f081207f.html> (Page consultée le 22 octobre 2008).
- Coutinho, Eduardo. 2005. « La reconfiguración de identidades en la producción literaria de América Latina ». In *Espacio, memoria e identidad*, sous la dir. de Cristina Elgue-Martini, p. 117-126. Córdoba (Argentine) : Comunicarte Editorial : Asociación Argentina de Literatura Comparada; Universidad Nacional de Córdoba.
- Deblois, Marie-Josée. 2002. « Littérature et politiques culturelles sous Castro : Liberté d'expression, histoire et représentation littéraire dans le roman cubain depuis 1959 ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 137 p.
- Kohut, Karl. [2003-2004]. « Literatura y memoria ». In *Mémoire et culture en Amérique latine : 8^e colloque international du CRICCAL, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III* (Paris, 25-27 octobre 2002), sous la direction du Centre de recherches

interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine, p. 9-18. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III.

Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Coll. « Folio/Essais », no 156. Paris : A. Fayard, 293 p.

Lamonde, Yvan, et Gérard Bouchard (dir. publ.). 1997. *La nation dans tous ses états : Le Québec en comparaison*. Montréal : Harmattan Inc., 350 p. Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 690 p.

Robin, Régine. 1989. *Le roman mémoriel : De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Coll. « L'Univers des discours ». Longueuil : Préambule, 196 p.

Dictionnaires et autres ouvrages de références

Cantón Navarro, José. 2001. *Histoire de Cuba : Le défi du joug et de l'étoile*, 2^e éd. La Havane : Si-Mar S. A., 298 p.

Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 2^e éd. rev. et corr. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont S. A. et Jupiter, 1060 p.

Kandinsky, Wassili. 1953. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 2^e éd. Coll. « Le cavalier d'épée », no 2. Paris : Éditions de Beaune, 108 p.

Lachatañeré, Rómulo. 2004. *El sistema religioso de los afrocubanos*. Coll. « Echú Bi ». La Havane : Editorial de ciencias sociales, 414 p.

Lalande, A. 1968. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France.

La sainte Bible. Trad. sous la direction de L'École biblique de Jérusalem. Paris : Les Éditions du Cerf, 1961, 1669 p.

Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. 1989. *Histoire du Québec contemporain*. 2 t. Nouv. éd. rév. Coll. « Compact ». Montréal : Boréal.

Nations Unies. 1992-2008. *UNESCO : Centre du patrimoine mondial*, disponible [en ligne]. <http://whc.unesco.org/fr/35/> (Page consultée le 10 novembre 2008).

Rey-Debove, Josette, et Alain Rey. 2004. *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. mise à jour et aug. Paris : Dictionnaires le Robert.

Autres œuvres littéraires citées

Beaudelaire, Charles. 1964. *Le spleen de Paris*. Coll. « Le livre de poche ». Paris : Librairie générale française, 192 p.

Chassignet, Jean-Baptiste. 1953. *Le mespris de la vie et consolation contre la mort*. Coll. « Textes littéraires français ». Genève : Droz, 159 p.

Claudé, Paul. 1945. *Connaissance de l'Est*. Paris : Mercure de France; Montréal : Mangin, 261 p.

Fernández, Pablo Armando. 2002. *De piedras y palabras*. La Havane : Unión, 161 p.

Hébert, Anne. 1992. *Œuvre poétique (1950-1990)*. Coll. « Boréal Compact », no 40. Montréal : Seuil/Boréal, 166 p.

Martí, José. 1968. *Notre Amérique*. Préf. de Roberto Fernández Retamar. Trad. de l'espagnol et annoté par André Joucla-Ruau. Coll. « Textes à l'appui ». Paris : François Maspero, 342 p.

Saint-Denis-Garneau, Hector de. 1993. *Regards et jeux dans l'espace*. Coll. « Compact », no 51. Montréal : Boréal, 118 p.

Shakespeare, William. 1954. *As you like it*. New Haven (Connecticut) : Yale University Press, 121 p.